biblioteca rao

JAVIER SIERRA

MAESTRUL DE LA PRADO

ȘI PICTURILE PROFETICE

editura rao

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
SIERRA, JAVIER
Maestrul de la Prado / Javier Sierra; trad.: Graal Soft SRL. – București: Editura RAO, 2015
ISBN 978-606-609-894-6

I. Graal Soft (București) (trad.)

821.134.2-31=135.1

Editura RAO
Str. Bârgăului nr. 9–11, București, România
www.raobooks.com
www.rao.ro

JAVIER SIERRA
El maestro del Prado
Copyright © Javier Sierra; Picatrix S.L., 2013

Toate drepturile rezervate

© Editura RAO, 2013
pentru versiunea în limba română

2015

ISBN 978-606-609-894-6

„Paznicilor“ de la Muzeul Prado,
martori ai trecerii atâtor maeștri anonimi.

Și lui Enrique de Vicente,
pentru douăzeci și cinci de ani de prietenie.

Ceea ce cititorul învață din lectură, analfabeții învață din imagini, pe care le pot percepe doar cu privirea, căci în desene ignoranții văd istoria pe care ar trebui să o citească, iar cei care nu au habar de litere descoperă că, într-un fel, pot citi.

Papa GRIGORE CEL MARE, secolul al VI-lea[1]

Lucrurile desăvârșite nu trebuie privite în grabă, ci pe îndelete, cu judecată și discernământ. A le aprecia necesită același proces ca acela de a le crea.

NICOLAS POUSSIN, pictor, 1642[2]

Spania, țară de spiriduși și de îngeri, și-a lăsat urmele în sălile din Muzeul Prado și în vechile codice. Și în subconștientul locuitorilor ei, mai ales al poeților.

JUAN ROF CARBALLO,
medic și academician, 1990[3]

---

[1] Sinodul de la Arras, capitolul XIV, în *Sacrorum Nova et Amplissima Collectio,* ed. de J.D. Mansi, Paris și Leipzig, 1901. Citat de Alberto Manguel, *Leer imágenes,* Alianza, Madrid, 2000, p. 151 (n.a.)

[2] Citat de David Freedberg, „Apolo, David, sfânta Cecilia: muzică și pictură în câteva dintre operele lui Poussin din Muzeul Prado", în VV. AA., *Historias inmortales,* Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona, 2002, p. 240 (n.a.)

[3] Juan Rof Carballo, *Los duendes del Prado,* Espasa-Calpe, Madrid, 1990, p. 80 (n.a.)

Prado este un loc misterios, secret, mănăstiresc, unde specificul spaniol este pus sub pecetea sfințeniei, căpătând consistență, fortificându-se.

RAMÓN GAYA, pictor, 1960[1]

[1] Ramón Gaya, *El sentimiento de la pintura,* Arión, Madrid, 1960, p. 167 (n.a.)

Unele dintre numele, locurile, situațiile și datele care apar în aceste pagini au fost schimbate în mod intenționat pentru a proteja anumite surse de informații sensibile și pentru a face astfel mai accesibil conținutul lor. Cu toate acestea, referințele și datele privitoare la opere de artă sau literare, la autorii lor și contextul în care au fost create corespund adevărului... dacă există cumva așa ceva când vorbim despre Istorie.

Această povestire începe în primele zile friguroase din decembrie 1990. Am șovăit mult, foarte mult, dacă era cazul să o public sau nu, mai ales pentru că este vorba despre o aventură cu puternice conotații personale. Este, la urma urmelor, o povestioară despre felul în care un ucenic de scriitor a fost învățat să privească un tablou.

Așa cum se întâmplă cu toate marile peripeții umane, și a mea începe tot într-un moment de criză. În acel început de deceniu, eu eram un tânăr din provincie, în vârstă de nouăsprezece ani, sosit de curând la Madrid, care visa să-și croiască drum într-un oraș plin de posibilități. Totul părea să clocotească în jurul meu și aveam impresia că viitorul generației noastre începea să se contureze mai repede decât eram noi în stare să ne dăm seama. Pregătirile pentru olimpiada de la Barcelona, Expoziția Universală de la Sevilia, construcția primului tren de mare viteză, publicarea a trei noi ziare naționale sau apariția canalelor de televiziune private erau partea cea mai vizibilă a acelui furnicar. Și deși eram sigur că vreuna dintre aceste transformări exterioare avea să sfârșească prin a mă afecta, nimic din toate astea nu s-a dovedit important pentru mine. Naiv, credeam că posibilitatea de a-mi câștiga un loc în lumea comunicării – cu care flirtam de când eram mic – era foarte aproape. De fapt, de când m-am instalat în capitală, am făcut tot posibilul să mă perind prin posturi de radio, platouri de filmare, conferințe de presă, prezentări de cărți și redacții ale mass media atât pentru a-i cunoaște pe ziariștii pe care-i admiram, cât și pentru a-mi face o idee despre ceea ce avea să fie profesia mea.

Dar, în curând, acel Madrid a devenit un loc foarte tensionat.

Pe de o parte, instinctul meu mă împingea să stau pe străzile lui, trăindu-mi viața. Pe de altă parte, trebuia să trec de cel de-al doilea an de facultate cu cea mai mare medie posibilă și să păstrez bursa care mă adusese acolo. Cum aveam să îmbin două lucruri atât de diferite? De fiecare dată când ridicam ochii din notițe, timpul îmi scăpa de sub control. Douăzeci și patru de ore pe zi nu-mi erau de-ajuns! Dar vreau să fiu cinstit. Vina pentru această hemoragie orară o purtau alte două împrejurări ciudate: pe de o parte, o slujbă cu jumătate de normă, cea dintâi slujbă, de care un bun prieten îmi făcuse rost la o revistă săptămânală cu tematică științifică, ce tocmai atunci își începea activitatea; și, pe de altă parte, pasiunea mea de a mă pierde prin sălile Muzeului Național Prado.

Pe această ultimă scenă s-au petrecut întâmplările pe care îmi propun să le relatez.

Poate că totul s-a întâmplat pentru că galeriile sale mi-au oferit lucrul care îmi era el mai necesar atunci: liniște. Prado – maiestuos, sobru, etern, străin de agitația cotidiană – mi s-a părut imediat un loc bogat în istorie, călduros, deseori plin de lume care se presupunea a fi cultă și un loc în care puteam petrece ore întregi fără să atrag atenția asupra faptului că nu eram din partea locului. În plus, intrarea era gratis. Poate singura mare atracție a Madridului unde nu trebuia să plătești pentru a intra. Pe vremea aceea era de-ajuns să te prezinți la ghișee cu un document de identitate spaniol pentru a avea acces la comorile sale.

În ziua de astăzi, privind din perspectiva pe care mi-o oferă anii, cred că fascinația mea pentru Prado s-a datorat în mare parte faptului că tablourile sale erau singurul lucru familiar din noul meu oraș. Profunzimea lor mă surprinsese cu ceva timp în urmă, când le-am descoperit ținându-mă de mâna mamei, la începutul anilor '80. Eu am fost, desigur, un copil cu o imaginație debordantă, și acea secvență infinită de imagini m-a electrizat încă de prima dată. De fapt, încă îmi mai amintesc ce am simțit în acea vizită timpurie. Trăsăturile de penel măiestre ale lui Velázquez, Goya, Rubens sau Tițian – ca să-i citez

doar pe cei pe care-i cunoșteam din cărțile mele de școală – clocoteau în fața retinei mele, transformându-se în fragmente de Istorie vie. Să le privesc a fost ca și cum m-aș fi aplecat asupra unor scene dintr-un trecut îndepărtat, încremenite ca prin minune. Dintr-un motiv anume, acea viziune de copil m-a făcut să înțeleg picturile ca pe un fel de supermașinărie, capabilă să mă proiecteze în vremuri, împrejurări și lumi uitate pe care, câțiva ani mai târziu, urma să am norocul de a le înțelege datorită cărților vechi pe care aveam să le cumpăr de la gheretele apropiate, de pe Coasta Moyano.

Totuși, ceea ce niciodată nu mi-am putut imagina a fost că într-una din acele după-amiezi cenușii de la sfârșitul toamnei lui 1990 urma să mi se întâmple ceva care avea să depășească cu vârf și îndesat fanteziile mele atât de timpurii.

Îmi amintesc asta la perfecție.

Incidentul care a stat la baza celor întâmplate a avut loc în sala A a muzeului. Stăteam absorbit în fața marelui perete pe care sunt agățate Sfintele Familii ale maestrului Rafael – înclinat spre aceea pe care Filip al IV-lea a numit-o *Perla* pentru că a considerat-o bijuteria colecției sale –, când un bărbat care părea desprins de curând dintr-o pânză de Goya s-a așezat lângă mine. Se oprise să contemple același tablou ca și mine. De fapt, atitudinea lui nu mi-ar fi atras atenția dacă, în acel moment, nu am fi fost singurele suflete din galerie. Aveam mai mult de treizeci de capodopere la îndemâna noastră și totuși, dintr-un motiv anume, amândurora ni se pusese pata pe aceeași pictură.

Am petrecut o jumătate de oră contemplând-o în liniște. După acest răstimp, mirat că bărbatul acela de-abia se mișca, am început să îl supraveghez curios. La început, i-am înregistrat fiecare gest, clipirile rare, gâfâielile, de parcă aș fi așteptat ca dintr-un moment în altul să smulgă tabloul de pe perete și să o ia la fugă. Nu a făcut-o. Dar apoi, nefiind în stare să deduc ce căuta acel tip la *Perla*, prin minte au început să-mi treacă idei din ce în ce mai absurde. Voia să-mi joace o festă? Să rămână cu mine? Să se laude cu erudiția lui? Să mă sperie?

Să mă jefuiască? Sau oare concura într-un fel de *tour de force* absurd ca să vadă care dintre noi doi rezista mai mult în fața tabloului?

Aproape e de prisos să mai spun că tovarășul meu de sală nu avea niciun ghid în mână. Nici cartea care era la modă pe atunci, *Trei ore în Muzeul Prado* de Eugenio d'Ors; nici nu părea interesat de plăcuța care explica povestea acelui tablou de Rafael, nici nu-și schimba poziția pentru a evita, ca mine, răsfrângerea supărătoare a proiectoarelor pe tablou.

Bărbatul în cauză trebuie să fi avut în jur de șaizeci de ani. Era slab, cu păr bogat, dar care începuse să încărunțească; pantofi strălucitori, bine îmbrăcat, cu un elegant palton negru trei sferturi și eșarfă la gât, fără ochelari, cu un inel gros de aur pe inelarul stâng și dotat cu una dintre acele priviri severe, întunecate, pe care uneori, în ciuda timpului scurs, încă am impresia că o simt în spatele meu când mă întorc în acea sală. Adevărul e că mă atrăgea cu atât mai tare cu cât îl spionam mai mult. Avea ceva. Un nu știu ce magnetic pe care nu eram în stare să-l definesc, dar care avea legătură, într-un fel, cu acea capacitate a lui de concentrare. Am presupus că era francez. Obrazul său ascuțit și proaspăt bărbierit îi conferea un aer doct, de savant parizian elegant, care risipea orice teamă pe care aș fi putut-o nutri față de un om complet necunoscut. Și imaginația, desigur, s-a dezlănțuit. Am vrut să cred că poate mă aflam lângă un profesor de liceu pensionar. Văduv, având tot timpul din lume pentru a-l dedica picturii. Un entuziast al muzeelor din Europa. Prin urmare, probabil că juca într-o divizie foarte diferită de a mea. Pentru că eu, după cum am spus, eram doar un student curios. Unul care avea capul plin de fluturi, iubitor al cărților de mister, al jurnalismului și al Istoriei, care trebuia să se întoarcă la căminul de la universitate înainte de ora cinei.

Atunci, chiar când mă pregăteam să-i las *Perla* numai lui, a coborât de pe norul său și a vorbit:

– Cunoști acea frază care spune că maestrul bun apare doar atunci când discipolul este pregătit?

Tipul a rostit asta cu o voce scăzută, de parcă s-ar fi temut că l-ar mai fi putut auzi cineva. Aproape că m-a mirat să-l aud pronunțându-și aforismul într-o spaniolă impecabilă.

– Vorbiți cu mine?

A încuviințat.

– Sigur că vorbesc cu tine, fiule. Cu cine altcineva? Spune-mi, a insistat, o cunoști?

În acel fel atât de simplu s-a născut o legătură, nu am îndrăznit niciodată să o numesc prietenie, care avea să dureze timp de numai câteva săptămâni. Ceea ce avea să vină și am de gând să relatez cu lux de amănunte m-a stimulat să frecventez muzeul în fiecare după-amiază, pe parcursul ultimelor zile ale anului respectiv și al primelor zile ale anului următor.

Au trecut două decenii lungi de la întâlnirea mea cu bărbatul cu palton negru și încă nu știu dacă ceea ce am învățat de la el, între zidurile de la Prado, la adăpost de asprimea climei madrilene și departe de preocupările mele lumești, mi-am imaginat sau chiar m-a învățat cu adevărat. Nu am fost niciodată sigur de numele lui adevărat, nici de domiciliul său și cu atât mai puțin de profesia sa. Nu mi-a dat niciodată o carte de vizită sau numărul lui de telefon. Pe atunci eu eram mult mai încrezător decât acum. A fost de-ajuns invitația lui de a-mi arăta tainele ascunse ale acelor galerii – „dacă vrei, dacă ai timp" – ca să mă și las dus de conversațiile lui și să aștept cu un entuziasm tot mai mare întâlnirile la care m-a convocat.

Am sfârșit prin a-i spune Maestrul.

În douăzeci și doi de ani nu am vorbit niciodată în public despre cele întâmplate. Nu am fost niciodată suficient de motivat ca să o fac. Mai ales după ce, într-o zi, dintr-odată, acel bărbat a încetat să mă mai aștepte la Prado. Pur și simplu s-a evaporat. Absența lui – bruscă, absolută, de neînțeles – a devenit din ce în ce mai insuportabilă, odată cu trecerea timpului. Și deși nu am avut nicio legătură aparte cu el, a devenit pentru mine un fel de *protector secret*, un aliat în primele mele momente în marele oraș. Întruparea unei enigme. *Enigma mea.* Poate de

aceea, din nostalgie pentru felul în care am învățat să văd, nu numai să contemplu, unele tablouri din muzeu alături de el, este acum momentul să povestesc cum am fost inițiat în anumite taine ale artei.

Vreau să cred că nu am fost singurul care am trecut printr-o astfel de experiență și că, după publicarea acestor pagini, vor apărea și alții care au fost și ei *iluminați* de acesta sau de alți maeștri efemeri.

Dar înainte să continuăm, trebuie mai întâi să formulez un avertisment: cititorul să nu creadă că ceea ce am trăit în prima mea tinerețe mi-a blocat în vreun fel simțul critic față de ceea ce am primit în acele întâlniri. Din contră. Tipărind învățăturile acestui maestru, nu puține sunt cele care mi se par ciudate, aproape scoase dintr-un vis. Totuși, după ce le-am revizuit, am înțeles că destul de multe au impregnat cu discreție, în mici doze, câteva dintre cele mai bune romane ale mele. Ecoul comentariilor lor străbate romane precum: *Doamna în albastru*, *Porțile templierilor* sau *Cina secretă,* până la extreme pe care cititorul mai atent le va observa imediat.

Așadar, este corect ca acelui vizitator cât se poate de bine-venit al Muzeului Prado și celor de felul său, acelor maeștri și acelor cărți care întotdeauna apar când suntem pregătiți pentru a-i înțelege să le dedic această lucrare cu recunoștință, cu speranța reîntâlnirii și cu afecțiune.

1

MAESTRUL DE LA PRADO

Voi începe, așadar, cu începutul: A fost odată ca niciodată... îndoiala.

Și dacă tipul acela a fost o nălucă?

Cei care mă cunosc știu de tendința mea de a da atenție unor povești în care supranaturalul sfârșește prin a înclina balanța relatării. Am scris multe despre ele și cred că o să continui să o fac. În ciuda faptului că în Occident trăim într-o societate din ce în ce mai materialistă, care disprețuiește transcendentalul, nu cred că există vreun motiv de rușine: Poe[1] sau Dickens[2], Bécquer[3], Cunqueiro[4] sau Valle-Inclán[5] s-au lăsat și ei atrași de fascinația pe care o exercită necunoscutul. Cu toții au scris despre suflete chinuite, despre

---

[1] Edgar Allan Poe (1809–1849), scriitor american, poet, romancier, nuvelist și critic literar, creator al genului de povestiri scurte și precursor al literaturii moderne de ficțiune științifico-fantastică (n.tr.)

[2] Charles Dickens (1812–1879), scriitor englez, reprezentativ pentru realismul secolului al XIX-lea, cunoscut prin opere precum: *Marile speranțe, Aventurile lui Oliver Twist, David Copperfield, Martin Chuzzlewit* (n.tr.)

[3] Gustavo Adolfo Bécquer (1836–1870), poet și narator spaniol, aparținând romantismului târziu (n.tr.)

[4] Álvaro Cunquiero Mora (1911–1981), romancier, poet, dramaturg și jurnalist spaniol (n.tr.)

[5] Ramón del Valle-Inclán y de la Peña (1866–1936), scriitor modernist spaniol, care în ultimele sale opere a abordat teme specifice Generației '98 din literatura spaniolă. Este considerat unul dintre cei mai importanți scriitori spanioli ai secolului XX (n.tr.)

fantome și despre Lumea de Dincolo, cu speranța vagă de a-și explica sensul lumii acesteia. În cazul meu, pe măsură ce m-am maturizat, am înlăturat multe dintre aceste povestiri și am rămas doar cu acelea ale căror personaje principale au determinat soarta civilizației noastre. Contemplat din această perspectivă, inefabilul nu mai este anecdotic, ci devine fundamental. De aceea nu mi-am ascuns niciodată interesul pentru întâlnirile dintre mari personalități ale trecutului nostru și acei „vizitatori" iviți de nicăieri. Îngeri, spirite, călăuze, *daimones*, genii sau *tulpas*... Ce mai contează cum le spunem. În realitate, este vorba despre etichete care maschează o ignoranță absolută despre acel „dincolo" de care ne vorbesc toate culturile. Într-o bună zi, promit, voi scrie despre ceea ce a trăit George Washington când a mărturisit că a dat peste unul dintre „ei" în timpul campaniei sale militare împotriva englezilor, în valea Forge, în Pennsylvania, în iarna anului 1777, campanie care s-a soldat cu independența Statelor Unite. Sau despre papa Pius al XII-lea, despre care nu puțini sunt aceia care susțin că a vorbit cu un înger din lumea cealaltă în grădinile private ale Sfântului Scaun. Sunt episoade a căror existență poate fi căutată până la înseși originile culturii scrise și care, deseori, ne avertizează în privința viitorului. Tacit[1] este un bun exemplu în această privință. În secolul I, acest notabil om politic și istoric roman a relatat cum s-a împiedicat fiul și asasinul lui Iulius Cezar, Brutus[2], de unul dintre acești intruși. O nălucă i-a prezis înfrângerea finală de la Filippi, în Macedonia, și această profeție l-a cufundat într-o asemenea disperare încât a preferat să se arunce peste spada lui decât să-și înfrunte destinul. În aproape toate aceste cazuri, vizitatorul a fost cineva cu aspect uman,

[1] Caius Cornelius Tacitus (56–117 d.Hr.), om politic și unul dintre cei mai importanți istorici romani, considerat părintele istoriografiei latine. Se cunosc puține amănunte despre viața lui (n.tr.)

[2] Marcus Junius Brutus (85–42 î.Hr), politician din Republica Romană târzie. Este cunoscut în timpurile moderne pentru rolul său de conducător al conspirației care a avut ca scop asasinarea lui Iulius Cezar (n.tr.)

care totuși răspândea ceva invizibil și puternic, ceea ce-l făcea diferit de noi. Exact ca acei *mesageri* despre care am scris în *Îngerul pierdut.*

Atunci cine sau ce a fost maestrul neașteptat pe care l-am întâlnit sau, mai bine zis, care m-a întâlnit la Prado?

Oare să fi fost vreunul dintre „ei"?

Nu sunt sigur. Năluca mea era din carne și oase. De asta nu am nicio îndoială. Și nici de faptul că, după ce a pronunțat acel proverb sufist – „Maestrul bun apare doar atunci când discipolul este pregătit" –, mi-a întins mâna, i-am strâns-o și s-a prezentat, spunându-și numele și prenumele.

– Sunt doctorul Luis Fovel, a zis strângându-mă puternic de mână, de parcă n-ar fi vrut să-i mai dea drumul.

„De origine franceză", am dedus. Tonul vocii sale era grav. Vorbea convingător, dar respectând în același timp liniștea locului în care ne aflam.

– Eu sunt Javier Sierra. Încântat. Sunteți medic?

Îmi amintesc că bărbatul și-a arcuit atunci sprâncenele, ca și cum întrebarea l-ar fi amuzat.

– Doar cu numele, a spus.

Ceva din tonul său a trădat uimire. Poate că nu se aștepta ca acel tinerel să-i răspundă cu o întrebare. Poate că de aceea s-a grăbit să preia controlul conversației, pe când îmi lăsa o senzație de frig de moarte în palmă și-și fixa din nou privirea asupra lui Rafael.

– Am observat cum te uiți la acest tablou, fiule. Și, mă rog, mi-ar plăcea să te întreb ceva. Dacă nu te deranjează, desigur.

– Spuneți.

– Zi-mi, a continuat să mă tutuiască, de parcă m-ar fi cunoscut de undeva, de ce te interesează atât de mult? Nu este tocmai cea mai cunoscută operă din acest muzeu...

Urmărindu-i privirea, am aruncat din nou o ocheadă furișă către *Perla.* Pe vremea aceea nu știam prea multe despre acel tablou, nici despre extraordinara afecțiune pe care regele spaniol Filip al IV-lea, poate monarhul cu cele mai rafinate gusturi în materie de pictură din istorie, i-o purta. În Muzeul Prado nu există decât patru scene

ieșite din pensula lui Rafael, tot atâtea altele din atelierul său și câteva copii de epocă. Dar dintre toate, fără îndoială, aceasta este cea mai reușită. În ea se văd Fecioara și verișoara ei Elisabeta așezate la baza unor ruine, având grijă de doi copii care, după o lungă contemplare, începuseră să mi se pară suspect de identici. Aceiași cârlionți blonzi, aceeași formă a bărbiei, aceiași pometi... Unul, cel care purta un nimb discret de sanctitate și era acoperit cu o piele de animal, era Sfântul Ioan Botezătorul. Ionuț în argoul experților în artă. Celălalt, singurul personaj fără aureolă din întreaga compoziție, nu putea fi altul decât Isus. Sfânta Elisabeta, bătrâna mamă a Botezătorului și care rămăsese, la rândul ei, însărcinată în mod miraculos, îl observă pe micuțul tovarășei sale cu o expresie meditativă, severă, în timp ce privirea micului Mântuitor se pierde în ceva sau cineva care se află în afara tabloului. Nu este vorba de Sfântul Iosif, care trudește acolo, în capăt, la o activitate imposibil de determinat. Orice ar contempla Pruncul Mesia transcende tabloul însuși.

– Ce mă interesează la acest tablou...? Pfui... Am dat aerul afară din plămâni, cântărind un răspuns pe care am întârziat vreo două secunde să-l articulez. În realitate, este ceva destul de simplu, domnule doctor: să-i cunosc mesajul.

– A! Interjecția i-a luminat privirea. Păi, nu ți se pare evident? Te afli în fața unei scene religioase, băiete. O pictură desenată ca să te rogi în fața ei. Episcopul de Bayeux i-a comandat-o marelui Rafael Sanzio când acesta era deja un pictor celebru și lucra la Roma pentru papă. Cu siguranță, francezul auzise vorbindu-se mult despre el și despre tablourile lui cu fecioare și prunci și a vrut să-și dăruiască unul pentru propria lui devoțiune.

– Și asta e tot?

Doctorul și-a încrețit nasul, de parcă tonul meu neîncrezător l-ar fi înveselit.

– Nu, a răspuns cu voce joasă, recurgând la un ton mai complice. Sigur că nu. În mod frecvent, în tablourile din acea epocă nimic nu este ceea ce pare. Și chiar dacă la prima vedere crezi că privești o scenă pioasă, adevărul e că emană ceva ce nedumerește pe toată lumea.

Sfânta Familie, denumită *Perla*. Rafael Sanzio (1518).
Muzeul Prado, Madrid

– Da. Pot să intuiesc, am fost de acord. Dar nu reușesc să-mi dau seama despre ce este vorba.

– Așa funcționează arta adevărată, fiule. Paul Klee[1] a zis odată: „Arta nu reproduce vizibilul; face un lucru vizibil". Dacă pictura ar reflecta doar ceea ce este evident, s-ar dovedi dezgustătoare, obositoare, și am sfârși prin a nu-i da nicio valoare. Spune-mi, ai un moment ca să-ți explic ce anume face *mai exact* din acest tablou ceva atât de deosebit?

Am încuviințat dând din cap.

– Foarte bine. Uite ce trebuie să știi mai întâi: chiar dacă nu suntem conștienți de asta, noi, europenii, ne tot educăm de-a lungul secolelor cu ajutorul miturilor, poveștilor și textelor sfinte. Ele sunt cele care alcătuiesc adevăratul nostru patrimoniu intelectual comun. Fie că le-am auzit în timpul slujbei sau de pe buzele părinților noștri, fie că le-am văzut la cinematograf, cu toții știm, cu mai multe sau mai puține detalii, ce li s-a întâmplat lui Noe, lui Moise, lui Avraam sau lui Isus. Și chiar dacă nu suntem credincioși, știm ce se sărbătorește de Crăciun sau în Săptămâna Mare, putem să spunem pe de rost numele Regilor Magi[2] și-l recunoaștem chiar și pe un guvernator roman atât de neînsemnat pentru Istorie precum Pilat din Pont[3].

– Dar ce legătură are asta cu tabloul? l-am întrerupt.

---

[1] Paul Klee (1879-1990), pictor, desenator și teoretician al artei elvețiene, de naționalitate germană (n.tr.)

[2] În creștinism, magii de la Răsărit apar în Evanghelia după Matei ca un grup de străini dinspre răsărit care au venit la Nașterea Domnului. În tradiția românească sunt numiți craii de la Răsărit și sunt în număr de trei: Melchior, Baltazar și Gaspar. Numărul magilor, precum și rangul lor nu sunt menționate în Biblie, dar, pentru faptul că i-au adus pruncului Isus trei daruri: aur, smirnă și tămâie, în cultura populară se afirmă că ar fi fost trei. Conform Bisericii Romano-Catolice, Melchior, Baltazar și Gaspar sunt considerați sfinți și sunt sărbătoriți pe data de 6 ianuarie. (n.tr.)

[3] Pilat din Pont sau Ponțiu Pilat, originar din Pontul Asiei Mici, a fost al cincilea prefect al Iudeei între anii 26–36, în vreme ce la Roma era împărat Tiberius, fiul adoptiv al lui Octavian. (n.tr.)

– Foarte mare! Când cineva ca noi, educat în Occidentul creștin, se oprește în fața unei opere ca aceasta, este în stare să recunoască într-un fel sau altul povestea care l-a inspirat. Dar, prietene, dacă tabloul ne spune ceva ce nu se potrivește cu ceea ce știm, sau chiar contrazice sau pune la îndoială informațiile noastre, chiar și în mod subtil, se declanșează toate alarmele în ceea ce putem numi *memoria noastră culturală*.

– Aha, dar... N-am știut ce să mai spun.

– Această pictură te fascinează pentru că ceea ce Rafael a pregătit pentru acel episcop nu este inspirat din niciun pasaj din Biblie pe care să-l cunoști. Creierul tău, conștient sau inconștient, caută de o bună bucată de timp în „arhivele" sale o poveste cu care să asocieze acea imagine. De aceea ești de atâta timp „agățat" de tablou. Și nu o găsești! Și dacă asta se dovedește tulburător pentru tine, imaginează-ți cât de ciudat a trebuit să fie pentru oamenii din vremea lui Rafael.

– Dar... mi-am reluat eu fraza, Fecioara, Pruncul, Elisabeta și Sfântul Ioan sunt personaje ale Evangheliilor. Nu e nimic ciudat la ele.

– Binecuvântată fie inocența ta, fiule! Amintește-ți mereu asta: ai grijă la ceea ce pare banal sau comun în artă. Deseori, maeștrii au folosit imagini cu aspect inofensiv pentru a transmite cele mai mari secrete ale lor.

– Mi-ar plăcea atât de mult să le cunosc! am suspinat.

– Eu ți-aș putea explica unele dintre cele pe care le ascunde acest muzeu. Dacă vrei. Dacă ai timp.

– Desigur că vreau!

– Atunci, hai să începem chiar cu acesta, a spus mulțumit, de parcă tocmai am fi semnat un contract care ne-ar fi obligat pe amândoi să facem ceva minunat. Lasă-mă să-ți mai explic încă ceva despre povestea pe care ne-o relatează acest tablou.

– Foarte bine. Povestiți-mi.

– Dintre cele patru Evanghelii pe care le cunoști, doar cea după Luca oferă informații despre sarcina misterioasă a sterilei și bătrânei Elisabeta. O recunoști? Este femeia aceea cu turban de acolo. Păi, bine,

Luca ne povestește întâmplarea încă de la începutul cărții sale. Spune că îngerul Gabriel i-a apărut Elisabetei, soția preotului Zaharia, și i-a dat vestea că era însărcinată cu viitorul Ioan Botezătorul. Imaginează-ți reacția soțului ei. Îngerii bătuseră la ușa lor și le dăduseră vlăstarul pe care natura li-l refuzase în timpul multor ani de căsnicie...![1]

– O clipă, l-am întrerupt, ați spus Gabriel? Același care i-a apărut Mariei? Acela pe care l-a pictat Fra Angelico[2] în *Bunavestire,* care se află în sala alăturată?

– Același. Este un înger foarte ciudat, știi? Este venerat atât de creștini, cât și de musulmani. În Renaștere era numit „Vestitorul", pentru că, deși nu este menționat decât de patru ori în Evanghelii, mereu apare ca un purtător de mesaje fundamentale...

Doctorul Fovel își drese glasul înainte de a continua, forțându-se să vorbească încet.

– ... Dar nu vreau să-ți vorbesc despre îngeri. Mi-ar plăcea să îți îndrepți atenția spre cele două protagoniste feminine din *Perla.* În afară de episodul sarcinii Elisabetei, Luca o mai menționează pe această femeie doar o singură dată: când o vizitează pe Maria *fiind amândouă însărcinate.* Rafael a reprezentat acel moment într-un alt tablou măreț din acest muzeu.[3] În acea operă, Elisabeta apare cu același turban și același chip pe care un an mai târziu maestrul le va folosi în *Perla.* Dar ceea ce nedumerește cu adevărat este faptul că Rafael a îndrăznit să imagineze și să picteze o întâlnire posterioară, cu ambii prunci deja născuți, și despre care nu există nici măcar un singur rând în întreg Noul Testament.

– Sunteți sigur de asta?

---

[1] Luca 1, 5-25 (n.a.)

[2] Fra Angelico (1395–1455), pictor renascentist timpuriu, cel mai valoros reprezentant al pictorilor de inspirație sacră din *quattrocento* (n.tr.)

[3] Doctorul Fovel se referă la *La Visitación (Vizitațiunea)* (circa 1517), tablou pictat de Giulio Romano și Giovanni Battista Penni peste o schiță a lui Rafael. (n.a.)

La Visitación (Vizitația). Școala lui Rafael (1517).
Muzeul Prado, Madrid.

– Pe deplin, fiule. Singura vizită pe care o descrie Luca a avut loc când ambele femei erau gravide. Nu după aceea. În plus, Evanghelistul oferă câteva detalii curioase pentru a sublinia acea împrejurare, cum că viitorul sfânt Ioan s-a mișcat în pântecele mamei sale când a auzit vocea Fecioarei[1]. Prin urmare... – bărbatul trase aer în piept, făcând o pauză care mi s-a părut teatrală –, faptul că amândouă s-au întâlnit cu pruncii deja născuți pentru a-i vedea jucându-se provine, în mod necesar, dintr-o sursă extrabiblică. Dintr-un apocrif sau dintr-un alt text care i se părea demn de admirație.

– Și dacă Rafael, pur și simplu, a inventat scena asta?

– Ceea ce tu numești a inventa, m-a corectat el imediat, nu a existat niciodată în mentalitatea acelei epoci, Javier. Pe vremea aceea, *inventio* era echivalent cu a descoperi. Făcea mereu referire la ceva real, care exista. De aceea, *divinul Rafael* lucra întotdeauna la comandă și sub supraveghere. Avea faimă de pictor cult, dintre aceia care dedicau mult timp plasării într-un anumit context a fiecăreia dintre compozițiile lor. Cu alte cuvinte: se bizuia pe ceea ce exista. Și, ca un mare cititor ce a fost, cunoștea discipline atât de diferite precum arheologia, teologia sau filosofia, și-i plăcea să se inspire din surse literare adevărate.

– Atunci, dacă accept un astfel de criteriu, acest tablou își trage seva dintr-un izvor neștiut. Ascunde un mesaj care diferă de normele canonice.

– Exact!

Maestrul a reacționat cu entuziasm. Tonul său a tulburat pentru o clipă pacea din sală. Imediat, unul dintre supraveghetori s-a ivit cu o carte în mână, ne-a aruncat o privire cu o expresie de dezaprobare și s-a pierdut înăuntrul muzeului, cu siguranță deranjat că își pierduse firul lecturii.

– Știi? Trăim vremuri în care mesajele artei par să nu mai intereseze pe nimeni. Ni s-a inoculat că tot ce interesează din artă este aspectul ei formal, estetic, pigmenții sau tehnicile utilizate, și chiar

[1] Luca 1, 39-45 (n.a.)

biografia sau viața personală a artistului. Orice altceva, numai să nu ne punem întrebări despre *motivul exact* care a dus la executarea unei opere precum aceasta. Din această perspectivă materialistă a artei, a da atenție mesajului este echivalent cu a te adânci în zona speculativă, în cea imaterială. Dar nu este așa. În realitate, înseamnă a te axa pe latura spirituală a picturii, pe chintesența ei. Totuși...

– Da?

– Totuși, pentru a avea acces la ea trebuie să o contempli cu o privire umilă. La urma urmelor, miraculosul (și această artă, după cum îți voi explica, chiar este miraculoasă) se dovedește pe deplin accesibil doar minților simple. Cei care se încăpățânează în a-și umple capul cu date și adevăruri grandilocvente uită fundamentalul: că această artă funcționează numai atunci când uimește.

– Asta este ușor de zis. Arta este o experiență subiectivă. Nu toată lumea se minunează în fața acelorași lucruri...

– Ai dreptate. Cu toate acestea, marii maeștri au manevrat și au experimentat „coduri" subtile care indică intenția lor de a transmite ceva mai mult în operele lor.

– Ce fel de coduri, domnule doctor?

Cred că întrebarea mea i-a plăcut lui Fovel, pentru că imediat mi s-a părut că se înălța ca să răspundă:

– De exemplu, privirile personajelor din tablouri. Ai fost atent la cea a micuțului Isus din *Perla?*

– D... da, desigur, am încuviințat, ca și cum acel bărbat mi-ar fi citit gândul.

– Când un geniu ca Rafael îl pictează pe Mântuitor cu privirea pierdută dincolo de coordonatele pânzei, ne arată că opera lui caută uimirea misticului. Într-un fel, îl lasă pe spectator să-și imagineze ce anume îi captează atenția copilului. Și în momentul acela ia naștere cugetarea despre supranatural.

– Și au folosit mulți pictori codul acesta?

– Mulți, fiule. Acest muzeu este plin de exemple. Fără să ne îndepărtăm prea mult, dacă dai peste *Sfântul Francisc susținut de un înger*

muzician, de Francisco Ribalta[1], vei vedea imediat că privirea Sfântului se ridică pe deasupra apariției pe care o desenează artistul. „Codul" ne spune că supranaturalul, ceea ce-l uimește cu adevărat pe călugăr, se află dincolo de pânză. Este și cazul picturii *Sfântul Augustin între Hristos și Fecioară,* de Murillo[2]. Dacă într-o zi o cauți în aceste săli, fii atent la faptul că figurile divine care inspiră viziunea Sfântului se află în spatele lui, ceea ce face ca Sfântul Augustin să-și îndrepte ochii spre un loc incert. Într-un fel, ne spune că folosește „ochii sufletului"[3], și nu pe cei fizici, pentru a percepe ceea ce este sfânt. În secolul în care au trăit acești pictori, cu toții cunoșteau și respectau acel limbaj simbolic, simplu de înțeles chiar și pentru noi, și pe care Rafael l-a folosit cu măiestrie în această *Perla.* Vezi?

Înainte de a continua, nebănuitul filosof de artă peste care dădusem și-a îndepărtat ochii mici și ageri de la tablou, plimbându-și-i prin galerie. Am avut impresia că voia să se asigure că eram în continuare singuri.

– Apropo, ești credincios, fiule?

Am întârziat o secundă până am reacționat.

– În felul meu... da. Presupun... am murmurat, de parcă întrebarea m-ar fi rușinat.

– Atunci, la fel ca Rafael. Sau ca episcopul de Bayeux. Nu cred că ar trebui să te scuzi pentru asta. Dimpotrivă. Și ei toți au fost credincioși tot *în felul lor.* În niciun caz catolici fervenți.

– Ce vreți să spuneți?

---

[1] Francisco Ribalta (1565–1628), cunoscut și ca Francisco Ribaltá ori de Ribalta, pictor spaniol din perioada barocului care a pictat mai mult subiecte religioase (n.tr.).

[2] Bartolomé Estebán Murillo, pictor spaniol din secolul al XVII-lea. Este una dintre cele mai importante figuri ale picturii baroce spaniole. (n.tr.)

[3] Sfânta Tereza din Avila (1515-1582) a spus asta în termeni asemănători: „Această viziune, chiar dacă este imaginară, nu am văzut-o niciodată cu ochi trupești, ci cu ochii sufletului" *(Cartea vieții mele,* 28, 4) (n.a.).

– Toată viața mi-am petrecut-o încercând să pătrund înțelesul din tablourile acestui muzeu. Și știi? Majoritatea devin accesibile doar când pricepi în ce credeau cu adevărat cei care le-au realizat, când îți asumi contextul în care au fost pictate sau ții seamă de faptul că au existat tablouri, ca acesta, care au fost gândite pentru a transmite, a păstra sau a reaminti idei pe care era periculos să le scrii la acea vreme.

– Periculos?

– De fapt, *foarte periculos*, Javier.

Doctorul Fovel își subliniază emfatic cuvintele, pronunțându-mi numele pentru a doua oară și invitându-mă cu un gest să citesc plăcuța care-i explica vizitatorului opera cu pricina. Era un text obiectiv, aseptic, care dădea asigurări că o parte din realizarea acelui tablou îi revenea lui Giulio Romano, un discipol din atelierul lui Rafael, și că în acea pictură era evidentă influența artistică a lui Leonardo da Vinci însuși.

– Din asta să rămâi doar cu esențialul: *Perla* și *Sfânta Familie sub un stej r*, care se află și ea aici, au fost pictate în atelierul lui Rafael în 1518. Textul acela nu-ți spune că în acea epocă toată Europa, dar în special Roma, trăia cu senzația că modelul creștin al lumii se afla pe marginea prăpastiei. Influența Bisericii lâncezea. Islamul câștiga teren în timp ce corupția și nepotismul se instalau la Sfântul Scaun. Curia papală era mai mult decât îngrijorată pentru viitorul ei. Și oricât de incredibil ar părea, descoperirea Americii, noile noțiuni de astronomie care puneau la îndoială viziunea geocentristă medievală, invadarea Italiei de către francezi din 1494, revolta lui Luther[1] împotriva papei sau teama de sfârșitul lumii, pe care pe atunci mulți îl vedeau indicat de o mare conjuncție planetară, care urma să aibă loc în 1524, toate acestea forfoteau în capul tuturor. Și în cel al pictorilor. Toți credeau că trăiesc un fel de sfârșit al veacurilor. Și dacă nu știi toate astea, este cu neputință să pătrunzi sensul profund al tabloului.

– Complicată treabă!

---

[1] Martin Luther (1483–1546), pastor și doctor în teologie, primul reformator protestant ale cărui reforme au dus la nașterea Bisericii Evanghelice-Luterane. (n.tr.)

– Pare colosală, da. Dar deocamdată îți va fi de-ajuns să știi că, la începutul secolului al XVI-lea, nu exista nobil, cleric sau pontif care să nu fi fost atent la profețiile și predicțiile care, în acele vremuri, străbăteau continentul. Cazul lui Rafael este foarte demn de remarcat, apropo. Pictând *Perla* și *Sfânta Familie sub un stejar,* a atins apogeul carierei sale. Avea treizeci și cinci de ani. Și-a demonstrat cultura astrologică pe tavanele apartamentelor private ale papei Iulius al II-lea, pe care a pictat o *Școală din Atena* formidabilă și plină de detalii surprinzătoare, care dovedeau erudiția lui deosebită. Dar trebuie să știi că, pe când elabora aceste tablouri, a spus el arătând picturile pe care le aveam în față, maestrul din Urbino[1] lucra în același timp la ceea ce avea să fie una dintre capodoperele sale: portretul celui care-i era mecena, papa Leon al X-lea, alături de cardinalii Giulio de Medicis și Luigi de Rossi. Îi cunoști?

Am dat din umeri și am răsuflat.

– Nu contează, a zâmbit el binevoitor. În curând o să vrei să o vezi cu ochii tăi. Este o minunăție a ceea ce eu numesc pictură profetică. Un fel de artă pe care în vremea aceea o practica deschis doar Rafael, atrăgându-i în atelierul său pe cei mai distinși clienți. Uite: tabloul despre care îți vorbesc se păstrează azi în Galeria Uffizi din Florența și-l înfățișează pe papă așezat în spatele unei mese, cu o mână pe o Biblie cu miniaturi și având alături niște ochelari și un clopoțel lucrat în relief. În aparență, este un portret de grup. Unul dintre cele mai sobre pe care ți le poți imagina. Cu toate acestea, când Rafael îl pictează, Leon al X-lea tocmai scăpase nevătămat dintr-o tentativă de asasinat. Când cunoști acest detaliu, aproape îți poți imagina de ce papa are acea privire bănuitoare, care se pierde dincolo de tablou.

– Aha! Dumneavoastră credeți că îi caută pe cei care au încercat să-l omoare, nu-i așa?... am șoptit, făcând cu siguranță pe deșteptul.

---

[1] Orașul în care s-a născut Rafael Sanzio, pictor și arhitect de seamă al Renașterii italiene, unul dintre cei mai mari artiști ai tuturor timpurilor, deși moartea sa prematură a pus capăt unei cariere excepționale. (n.tr.)

– De fapt, Javier, identitatea celui care nu izbutise să-l ucidă nu era niciun secret. Cardinalul Bandinello Sauli și-a mărturisit vina. Se pare că a vrut să-l otrăvească pe Leon al X-lea pentru că în horoscopul său personal și în mai multe *Vaticinia Pontificum* sau profeții despre papi, foarte populare la vremea aceea, el era indicat ca Sfântul Părinte care avea să refacă Biserica. Și Sauli, desigur, voia să fie papă.

– Dar papii nu cred în horoscoape, nici în profeții, am protestat. De fapt, Biserica dezaprobă astrologia...

Doctorul Fovel a zâmbit văzând atâta naivitate.

– Vorbești serios? Nu știi că prima piatră a bazilicii Sfântul Petru a fost pusă de Iulius al II-lea pe 18 aprilie 1506, după ce astrologul său personal i-a indicat momentul cosmic cel mai potrivit pentru a face asta? Sau că în aceeași încăpere în care a pictat celebra lui *Școală din Atena,* Rafael a inclus într-un colț un glob ceresc cu toate constelațiile, așa cum erau ele pe 26 noiembrie 1503, în ziua încoronării lui Iulius al II-lea, în chip de horoscop etern?

Acel fel provocator de a dovedi ce memorie bună avea m-a lăsat perplex. Maestrul, mulțumit de uimirea mea, a continuat:

– Înțeleg. Nu știi nimic! Lasă-mă atunci să-ți explic mai bine de ce spun că acel portret al lui Leon al X-lea a fost conceput ca o pictură profetică. Doar cu doi ani înainte ca acel cardinal Sauli să încerce să-l otrăvească pe papă, un alt artist remarcabil, Sebastiano del Piombo[1], l-a imortalizat pe cel care avea să rateze asasinarea lui Leon al X-lea într-un tablou care amintește mult de cel al lui Rafael. L-a pictat în 1516. În acea operă, Sauli pozează așezat, cu o atitudine regească, lângă o altă masă, pe care stau o altă Biblie cu miniaturi și un alt clopoțel. Și, la fel ca în tabloul victimei sale, și în jurul lui sunt mai multe personaje de încredere. Este evident că acest cardinal își pregătea încă de pe atunci

[1] Sebastiano del Piombo (pe numele său adevărat Sebastiano Luciani) (1485–1547), pictor italian din școala venețiană, a lucrat la Veneția și la Roma, remarcându-se ca portretist *(Fornarina, Dorothea, Violonistul, Andrea Doria)* și ca autor de compoziții pe teme religioase *(Învierea lui Lazăr, Pietá, Flagelația* etc). (n.tr.)

planul de a deveni pontif[1] și că acel portret făcea parte din ceea ce azi am numi campania lui de promovare.

– Și de ce Sauli nu a apelat la Rafael ca să-i facă portretul, dacă el era cel mai bine cotat pictor al acelei epoci?

– Aceasta este o observație excelentă, fiule. De fapt, poate că a făcut-o. Chiar aici, la Prado, se păstrează singura pictură din lume care ar putea clarifica această îndoială. I se spune *Portretul unui cardinal*. Este vorba despre una dintre indiscutabilele capodopere ale lui Rafael. Poate unul dintre tablourile cele mai importante din acest muzeu. Înfățișează, cu un realism și un rafinament al detaliului extraordinar, pe un cardinal cu privire severă pe care, oricât de incredibil ar părea, experții nu au reușit încă să-l identifice. Nu este singurul portret celebru din Prado al cărui model nu-l cunoaștem. De exemplu, iată-l acolo pe *Bărbatul nobil cu mâna pe piept* de El Greco, despre care s-a ajuns să se spună chiar că ar putea fi un portret al lui Cervantes[2], dar al cărui nume real ne rămâne în continuare necunoscut.

– Acestea chiar sunt mistere ale artei...

– Așa este. Un portret fără nume este ca o floare fără miros. Îi lipsește ceva vital. De aceea, când zeloșii dau de o astfel de absență, îi apucă amețeala și nu întârzie să o asocieze cu tot felul de denumiri. Pentru cardinalul nostru, ca să nu ne îndepărtăm prea mult, au propus o infinitate de nume. Innocenzo Cybo, Francesco Alidosi, Scaramuccia Trivulzio, Alessandro Farnese, Ippolito d'Este, Silvio Passerini, Luis de Aragón... Dar miza de la care plec eu este cea mai bună, spuse el zâmbind strengărește. Dacă-l compari pe acest cardinal

[1] A se citi capitolul referitor la Josephine Jungic, „Prophesies of the Angelic Pastor in Sebastiano del Piombo's Portrait of Cardinal Bandinello Sauli and Three Companions", în Marjorie Reeves (ed.), *Prophetic Rome in the High Renaissance Period*, Oxford University Press, Oxford, 1992 (n.a.)

[2] Propunerea a venit din partea unui fost director al Muzeului Prado, Diego Angulo, opunându-se altor propuneri de asemenea neconfirmate, care au pretins a-l identifica cu Juan de Silva, marchiz de Montemayor și ministru al justiției din Toledo. (n.a.)

Cardinalul Bandinello Sauli, secretarul său și doi geografi,
Sebastiano del Piombo (1516). The National Gallery of Art,
col. Samuel H. Kress, Washington D.C.

anonim de la Prado cu portretul lui Sauli pe care l-a făcut Sebastiano del Piombo în 1516, vei vedea imediat că este vorba despre aceeași persoană. Nu trebuie să ai prea multă imaginație. Amândoi au aceeași bărbie despicată. Aceeași gură fină. Cap identic în formă de triunghi răsturnat. La urma urmelor, cardinalul nostru neidentificat se potrivește ca o mănușă cu cel care a încercat să-l omoare pe Leon al X-lea. Nu ți se pare că raționamentul meu ar dezvălui o dată pentru totdeauna una dintre micile enigme ale acestui muzeu?

– Poate... am rostit eu, fiind mai preocupat de o altă observație. Dar spuneți-mi, ați știi să-mi ziceți când a fost pictat acel portret, domnule doctor? A fost tot prin 1518?

– Bun, își drese el vocea. Asta este o altă cheie interesantă, într-adevăr. Este foarte probabil ca portretul „anonim" păstrat în Muzeul Prado să fi fost încheiat de Rafael între 1510 și 1511, adică înainte cu cinci ani ca Sauli să candideze pentru funcția de Papă Angelic. Este curios că *divinul Sanzio* l-a imortalizat inspirându-se atât de mult din portretul *Giocondei*, pe care Leonardo îl executa în atelierul său chiar în acea veme. De fapt, dacă îl compari cu *Mona Lisa*, cardinalul are aceeași poziție și prestanță ca și ea. Totuși, și asta este important pentru cazul nostru, Rafael nu a inclus în acel tablou însușirea necesară care să-l transforme într-un portret profetic. De aceea, ambițiosul cardinal Sauli avea să fie nevoit să-l caute pe Del Piombo pentru a fi portretizat ca un bărbat cu un viitor profetic!

– Însușire? Despre ce însușire vorbiți?

– Despre clopoței, fiule. Acele filigrane împreună cu Bibliile pictate de Del Piombo și Rafael în portretele lor ulterioare reprezintă o metaforă grafică clară. Un semn. Prin ele au vrut să ne spună că protagoniștii ambelor tablouri fuseseră vestiți de cărțile sfinte.

– Și să fi pus un semn de profeție așa, la vedere?

– Cu siguranță au făcut-o având un motiv întemeiat. În 1516, tocmai când cardinalul Sauli a pozat pentru Del Piombo ca un trimis al lui Dumnezeu, se editaseră la Veneția niște profeții până atunci foarte persecutate, scrise de un cistercian calabrez pe nume Joaquín

Portretul unui cardinal, Rafael Sanzio (1510–1511).
Muzeul Prado, Madrid

de Fiore. În ele se anunța apariția unei noi ere spirituale pentru umanitate, care avea să fie condusă de un bărbat în a cărui mână vor sta la un loc sceptrul puterii spirituale și acela al celei politice. De Fiore murise în 1202, fără să-și vadă îndeplinită viziunea. Totuși, profețiile sale au inspirat o alta în care au crezut ferm Sauli și Leon al X-lea și care în acel an deja se răspândea precum praful prin toată Roma. Ai auzit vreodată vorbindu-se despre *Apocalypsis Nova*, fiule?

Am dat din umeri, temându-mă să nu par din nou un prost.

– Nu te rușina. Din păcate, aproape nimeni nu-și amintește în ziua de azi de acea carte. Nici măcar istoricii de artă. O altă expresie strengară i se desenă în acel moment pe chip. Și asta se datorează faptului că a fost o operă care nu a văzut niciodată lumina tiparului, dar care, crede-mă, se dovedește fundamentală pentru a-l înțelege pe Rafael și opera acestuia.

– Și ce profetiza acea *Apocalypsis Nova?*

– Uite, printre altele, vestea iminenta apariție a unui *Pastor Angelic*, un papă atins de aripa Duhului Sfânt care avea să se alăture Împăratului pentru a impune pacea între creștini și pentru a opri progresul islamului. *Surget rex magnus cum magno pastore*, a rostit el solemn, în timp ce eu mă înfioram neștiind prea bine de ce. Și asta avea să se întâmple, conform manuscrisului, chiar la începutul secolului al XVI-lea. Imaginează-ți situația. Jumătate dintre cardinalii Romei, nu numai Sauli, pretindeau a fi acel pontif atotputernic! Leon al X-lea avea motive să nu se încreadă în *nimeni*.

– Mă surprinde că un papă, străjerul catolicismului, a dat atâta crezare unei cărți de profeții...

– Să spunem că i-a dat atâta câtă merita: cuvântul Arhanghelului Gabriel, nici mai mult, nici mai puțin.

– Nu... nu vă înțeleg, domnule doctor.

Răspunsul lui Fovel fusese atât de categoric încât m-a făcut să șovăi.

– Păi, nimeni din acea epocă, fie papă sau curtean, nu se îndoia că *Apocalypsis Nova* fusese scrisă după dictarea Arhanghelului Gabriel,

celebrul „Vestitor", a zâmbit el. Așa a spus călugărul Amadeo, bărbatul care a scris-o cu adevărat, și versiunea aceasta a fost acceptată.

– Călugărul Amadeo? Nu am auzit niciodată nimic despre el.

– Nici asta nu mă mir, fiule! a exclamat fără să-mi reproșeze. Ceea ce-ți povestesc este partea neștiută a istoriei artei. Îți dezvălui care a fost una dintre importantele surse de inspirație ale lui Rafael. Să continui?

– Bine, continuați, vă rog.

– Amadeo a fost un călugăr franciscan apropiat de cercurile de putere de la Vatican, care devenise nici mai mult, nici mai puțin decât secretarul personal și confesorul lui Sixt al IV-lea[1]. Când Rafael l-a pictat pe Leon al X-lea, sărmanul călugăr era îngropat de aproape patruzeci de ani, dar numele și opera sa erau mai celebre ca niciodată. Copii scrise de mână ale acelei cărți circulau pretutindeni din 1502. Se păstrau în secret, desigur. Doar câțiva le puteau citi. Problema este că chiar și la Madrid au ajuns câteva. Una dintre cele mai vechi se păstrează în mănăstirea de la El Escorial încă din vremea lui Filip al II-lea.

– Dar ce povestea acea carte, domnule doctor? am întrebat eu, nespus de curios.

Fruntea lată a interlocutorului meu s-a cutat ca burduful unui vechi acordeon, iar ochii deschiși la culoare i s-au mărit, umezindu-i-se cu o oarecare timiditate.

– Se pare, fiule, că Amadeo a primit vizita Arhanghelului Gabriel și, timp de opt lungi clipe de cumpănă sau *raptus,* acesta i-a explicat cum a creat Dumnezeu îngerii, lumea și omul. Fovel a tăcut atunci un moment, apoi a continuat: Cartea lui era o *summa.* O *carte despre tot.* Înțelegi? De la „Vestitor" acel călugăr a învățat mecanismele predestinării, numele celor șapte arhangheli care apărau intrarea în Paradis și au vorbit chiar și despre ideea foarte franciscană (încă neacceptată pe atunci de către Biserică) a Neprihănitei Zămisliri a Fecioarei. Dar mai ales în a patra

[1] Papa Sixt al IV-lea a fost un papă al Romei. În timpul pontificatului său, între 1475–1483, a fost edificată Capela Sixtină, care îi poartă numele. Lăcașul a fost consacrat pe 9 august 1483. (n.tr.)

dintre acele viziuni au vorbit despre sosirea unui Pastor Angelic care avea să salveze lumea de la derivă. Când Rafael i-a făcut papei portretul, acesta era foarte la curent cu toate astea și foarte interesat, desigur, de a se prezenta în fața lumii ca acel pastor prorocit.

– Cu alte cuvinte, Leon al X-lea credea în profeția călugărului Amadeo pentru că îi convenea...

– ...și i-a poruncit lui Rafael să-i facă potretul cu o ciudată căutătură spre acea carte, mi-a confirmat el. Când vei avea ocazia, fiule, caută o reproducere reușită a acelui tablou și fii foarte atent la volumul pe care papa îl are pe masă. Este vorba despre o Biblie deschisă la Evanghelia după Luca. Același text care, în acele zile, reprezenta sursa de inspirație pentru această *Sfântă Familie,* a zis el, arătând încă o dată spre tabloul *Perla.* Miniaturile pe care le vei vedea reproduse în ea demonstrează acest lucru[1]. Ciudat este faptul că papa pare să ridice cu degetul o pagină, lăsând un mare spațiu gol sub foaie. Știai că atât papa, cât și cardinalul Sauli credeau că *Apocalypsis Nova* era continuarea revelată a Evangheliei după Luca? De aceea Leon al X-lea deschide un gol după textul lui Luca. Golul destinat acelei noi Evanghelii. Cea care se presupune că prezicea că el avea să fie mult așteptatul Pastor Angelic.

– Ei, acum dumneavoastră n-o să-mi spuneți că acel text este, de asemenea, sursa pierdută din care s-a inspirat *Perla?*

– Întocmai!

Entuziasmat, nu m-a lăsat să vorbesc mai departe.

– Într-adevăr, cartea călugărului Amadeo explică multe lucruri care nu există în Evanghelii. De asemenea, oferă detalii inedite despre întâlnirea tânărului Isus cu învățătorii în templu și relatează copilăria lui Dimas. Hoțul cel Bun, care l-a recunoscut pe Hristos. Și tocmai una dintre chestiunile asupra căreia Arhanghelul Gabriel a insistat mai mult în revelațiile sale a fost relația pe care au avut-o Ioan Botezătorul și Isus încă din fragedă pruncie. Comparativ cu profețiile

[1] Josephine Jungic, *op. cit.* (n.a.)

care prevesteau sosirea unui papă care avea să unifice în mâinile sale puterea religioasă și pe cea pământească, pentru curie acel aspect abia dacă se dovedea anecdotic... Dar nu și pentru pictorii care au citit despre asta! Și unul dintre ei a fost Rafael.

– Unul?

– Da. Celălalt a fost Leonardo da Vinci. Și pe acesta faptul că a avut acces la acea carte și a pictat urmându-i învățăturile aproape că l-a costat cariera...

2

DESCIFRÂNDU-L PE RAFAEL

Doctorul Fovel și-a întrerupt brusc explicația. La început nu am înțeles de ce. Dintr-odată, guralivul meu *tovarăș de tablou* a devenit rigid, ca și cum ar fi fost una dintre statuile din bronz ale sculptorului Pompeo Leoni din apropiere. Am avut impresia că auzise sau văzuse ceva ce îl pusese în gardă. Și într-adevăr, de îndată ce din capătul opus al galeriei a apărut un grup de vizitatori tăcuți, a pălit. Nu era un grup foarte numeros. Poate șapte sau opt turiști disciplinați, urmând o ghidă mărunțică de statură, care le croia drum cu o umbrelă strânsă. M-am uitat la ea fără să pot descoperi ceva amenințător nici în atitudinea, nici în ținuta ei. Dimpotrivă. Buna femeie era atentă la un domn care rămânea mereu în urma celorlalți și care își târa cu greu piciorul stâng, de parcă i-ar fi fost inert și ar fi trebuit să și-l tragă din când în când cu brațele. În ciuda scenei inofensive, am putut să simt pe pielea mea frica lui Fovel. O groază care nu-mi aparținea, dar care, pentru a doua oară în acea după-amiază, m-a făcut să simt un fior prin tot trupul.

– Dacă vii marți, o să-ți termin povestirea, a adăugat cu o voce foarte scăzută, evitând să-i privească direct pe „intruși". Ar fi bine să te întorci având pe retină *Fecioara între stânci* de Leonardo. De acord?

– Acest tablou se află aici?

Fovel m-a privit sever.

– Nu. Se află la Muzeul Luvru, mi-a confirmat. La Prado nu avem niciunul de Leonardo. Sau așa se spune...

– Și cum vă voi găsi?

– Caută-mă în această galerie. Mereu sunt aici. Și dacă din cine știe ce motiv nu mă vezi, încearcă în sala 13. Este preferata mea.

Și astfel, hodoronc-tronc, fără să-și ia măcar rămas-bun, s-a pierdut în galerie, lăsându-mă cu vorba neterminată.

A fost ciudat. Da. Foarte ciudat. Ultimele lui cuvinte m-au nedumerit. Le rostise de parcă muzeul i-ar fi aparținut. Și totuși, comportamentul său când au sosit acei câțiva turiști contrazicea un astfel de simț al posesiei.

În acea duminică am întârziat la cina de la căminul meu studențesc. Părăsisem Muzeul Prado în jurul orei opt seara și, surprins de acea întâlnire, am mers până la stația de metrou Banco de España permițând ca o scurtă răpăială să mă ajute să revin la realitate; mi-a prins foarte bine să merg în sus pe Paseo del Prado, sărind peste bălțoace, călăuzit de beculețele sclipitoare ale luminițelor de Crăciun, cu hainele leoarcă și căutând să mă adăpostesc de ploaie sub cornișele Muzeului Armatei sau la Oficiul de Poștă. Atât de bine încât nici măcar nu am făcut nazuri când am primit la întoarcere jumătatea de baghetă de pâine și bucata rece de piept de pui. Dimpotrivă, am zis mersi. Nu mă țineau balamalele să mă așez să iau cina cu alți colegi, dar muream de foame. Fără să stau pe gânduri, am improvizat un sendviș și am urcat repede în camera mea să-l devorez. M-am descotorosit de haina udă, am făcut un duș și m-am îmbrăcat cu ceva comod. În acea seară abia dacă am ajuns la timp ca să mă apropii de bibliotecă. Din fericire, nu era închisă în perioada examenelor. După ce am aruncat o privire prin rafturile ei, am umplut masa cu o colecție frumoasă de cărți de artă. Înainte de a mă culca, voiam să verific cu ochii mei dacă tot ce-mi spusese bine-venitul maestru de la Prado avea sau nu vreun sens, oricât de neînsemnat ar fi fost acesta.

Mi-a luat mai puțin de cinci minute să găsesc portretul lui Leon al X-lea pictat de Rafael Sanzio. Elogiile doctorului Fovel fuseseră o nimica toată. Pictura era o minunăție. Personajele ei reflectau tensiune, așteptare. Aproape că le puteai auzi murmurând. În enciclopedia

Papa Leon al X-lea și doi cardinali, Rafael Sanzio (1518).
Galeria Uffizi, Florența

pe care o aveam în față imaginea ocupa ceva mai mult de jumătate de pagină și, așa cum spusese și maestrul de la Prado, papa putea fi văzut deschizând un gol sugestiv în paginile unei Biblii. „Metafora din *Apocalypsis Nova*", am șoptit ca și cum aș fi descoperit ceva. Entuziasmat, am trecut din nou în revistă, unul câte unul, indecșii tematici ai acelor volume, dar, din păcate, după aproape o oră, nu reușisem să dau nici măcar peste o singură referire la călugărul Amadeo sau la cartea lui. Așadar, acea descoperire precară începuse să se dizolve ca un spectru.

„Ca doctorul Luis Fovel", m-am gândit.

Am îndepărtat imediat acea idee din minte și am hotărât să-mi continui explorarea urmărind alte piste. Când m-am dezmeticit, era aproape ora două noaptea. Continuam să fiu asediat de cărți groase de artă, care conțineau reproduceri după Rafael, Sebastiano del Piombo și Leonardo, dar și de tratate de istorie medievală. În câteva ore acumulasem deja mai multe întrebări decât răspunsuri, dar cel puțin învățasem unele lucruri ciudate despre pictorul care îi făcuse portretul lui Leon al X-lea în timp ce picta *Perla* de la Prado. M-a surprins să nu găsesc nici măcar un singur istoric care să nu laude înclinația timpurie a divinului Rafael pentru pensule. Unii sugerau că moștenise talentul de la tatăl său, Giovanni Santi, un poet și pictor de retabluri din Umbria[1] care l-a familiarizat repede cu diferitele forme de exprimare ale artei. Datorită lui, Rafael a fost un tânăr precoce, care a început să lucreze de mic ca discipol al lui Perugino[2], și acesta a fost cel care i-a îndreptat pașii spre Mecca pictorilor din acea vreme: Florența. Acolo, adolescent fiind, a luat contact cu profunda revoluție filosofică și culturală încurajată de marele strămoș al lui Leon al X-lea, Cosma cel Bătrân. Și, în noul lui oraș, i-a cunoscut pe antagonicii Michelangelo și Leonardo și în curând s-a situat printre primii

[1] Umbria este o regiune deluroasă în centrul Italiei, împărțită în provinciile Perugia și Terni. Regiunea este denumită după tribul Umbri, care locuia acolo în secolul al VI-lea î.Hr. (n.tr.)

[2] Pietro di Cristoforo Vannucci, zis il Perugino sau Pietro Perugino, pictor renascentist italian, reprezentant al Școlii din Umbria. (n.tr.)

în revoluția artistică ce lua naștere în sânul Florenței. În acea epocă a început să picteze neîncetat variante ale scenei care avea să-i aducă celebritatea: Sfintele Familii. Fecioarele sale sunt cele mai încântătoare din câte au fost pictate vreodată. Este vorba despre femei simple, tinere, frumoase și delicate. Emană o gingășie și o senzualitate asemănătoare. Dar, împotriva oricărei logici religioase, Rafael a insistat să le picteze aproape întotdeauna în compania celor doi copilași. „Acel sfânt Ioan și acel Prunc Isus nu sunt, ca la Primitivi, idoli pioși încorsetați în sfințenia lor", am citit într-unul dintre tratate. „Sunt copii adevărați, strengari și veseli. Totuși, se simte că ceva misterios și superior îi învăluie."[1]

Am luat acea frază drept un indiciu bun. O pistă care confirma ceea ce cu câteva ore mai înainte îmi arătase doctorul Fovel în Muzeul Prado: că Rafael se folosea de o oarecare informație misterioasă pentru a-și realiza operele.

Acel mister consta oare în a-i picta pe Ioan și pe Isus ca și cum ar fi fost frați gemeni? Mie, care pe atunci nu cunoșteam oceanele de cerneală scurse pentru a elimina ideea existenței unui geamăn al lui Hristos, nu mi se părea atât de ciudat. La urma urmelor, am dedus cu ajutorul cunoștințelor mele elementare din Biblie, că dacă amândoi copiii fuseseră concepuți de același Tată ceresc, prin intermediul aceluiași arhanghel, era chiar logic să existe pictori care să-și dorească să-i înfrățească din punct de vedere estetic... Sau nu acela era motivul? În plus, în caz că nu era de-ajuns, însuși Luca menționase că părinții lor erau rude *(syggenis)*. Și, cu toate că Evangheliile nu lămuresc de ce grad, în Evul Mediu s-a considerat că era vorba de verișoare de sânge. Dacă asta ar fi adevărat, Botezătorul și Isus ar fi cel puțin veri de gradul doi, iar asemănarea lor fizică ar fi mai mult decât justificată.

Desigur, în acea noapte am căutat și o reproducere bună a *Fecioarei între stânci*. Și, urmând instrucțiunile doctorului Fovel, am avut parte de

[1] Édouard Schuré, *Les prophètes de la Renaissance*, Perrin, Paris, 1920, p. 181 (există și o versiune în spaniolă: *Leonardo da Vinci y los profetas del Renacimiento*, Abraxas, Barcelona, 2007, p. 162) (n.a.)

o altă surpriză. Nu exista una, ci cel puțin două fecioare între stânci pictate de Leonardo da Vinci. Pe cea mai veche Leonardo a elaborat-o prin 1483, când era de curând sosit la Milano, pentru a decora altarul principal al bisericii San Francesco il Grande. Era o pictură senină, maiestuoasă, având, în mod limpede, puncte comune cu *Perla* lui Rafael – mai ales în ceea ce privește felul în care se grupau personajele sale –, dar și câteva diferențe foarte vizibile. Din nou mi-a atras atenția cât de asemănători erau Isus și Ioan în acea compoziție. Amândoi se priveau cu o atitudine oarecum copilărească, în timp ce Fecioara pare să-i protejeze și un înger își ațintește ochii asupra spectatorului, arătându-l pe unul din ei. Pare că spune: „Aceluia trebuie să-i dai atenție". Și *acela* este Botezătorul. M-a intrigat că mâna îngerului dispărea în cea de-a doua versiune a tabloului, aflată astăzi în National Gallery de la Londra. Cu atât mai mult cu cât în acea versiune ulterioară Leonardo s-a hotărât să sublinieze diferențele dintre cei doi copii, pictându-i cu trăsături aproape opuse. În ambele picturi, peisajul în care se petrece întâlnirea dintre prunci este întunecos, la fel ca acela al lui Rafael. Și punându-le pe acestea lângă cealaltă, *Stâncile* și *Perla*, nu încap prea multe îndoieli în ceea ce privește influența pe care Leonardo a exercitat-o asupra celui mai înfocat admirator al său.[1]

Din tot ce am citit în acea noapte în biblioteca de la căminul studențesc, nimic nu avea să mă impresioneze atât de mult precum descrierea pe care Giorgio Vasari – pictor și biograf al unor pictori, contemporan cu marile genii ale Renașterii – i-a făcut-o lui Rafael și sosirii sale ulterioare la Roma. Paragrafele lui au fost cele care au sfârșit prin a mă convinge de existența unui *mister rafaelit*. Și adevărul e că, după ce a uluit cu arta sa Florența familiei de Medici, prietenul său Bramante l-a recrutat pentru a lucra la colosalul proiect de reformă de la Vatican. Rafael avea pe atunci doar douăzeci și cinci de ani. Și acolo, povestește Vasari, „fiind primit cu multă dragoste de către papa Julius, Rafael a

[1] Surprinzătoarea poveste a versiunilor picturii *Fecioara între stânci* a cuprins un întreg capitol din cartea mea *La ruta prohibida*, Planeta, Barcelona, 2007, p. 285. (n.a.)

început – în camera numită della Segnatura – pictarea scenei în care teologii împacă filozofia și astronomia cu teologia, înfățișându-i aici pe toți înțelepții lumii, stând de vorbă în felurite chipuri. Într-o parte se află câțiva astronomi care au desenat câteva semne de geomanție și astrologie pe niște tăbliță, trimițându-le apoi – prin câțiva minunați îngeri – evangheliștilor"[1].

Pictura pe care o descrie cronicarul este, bineînțeles, celebra pictură murală *Școala din Atena,* pe care Rafael a terminat-o prin 1509, în același timp în care Michelangelo însufleța tavanele Capelei Sixtine. Este vorba despre o operă plină de chei de lectură ascunse. Platon, situat în centru, este de fapt un portret fidel al idolului său, Leonardo da Vinci. Dar însuși Rafael își face autoportretul în acea scenă. Stă uitându-se spre privitor din partea dreaptă a compoziției. Se află lângă Zarathustra[2], geograful Claudiu Ptolemeu[3] și un grup de astrologi. Și ceea ce niciodată nu a fost un secret, căci însuși Vasari a spus că artistul a reușit asta „cu ajutorul unei oglinzi"[4], se completează cu o altă mică enigmă[5]. Foarte aproape de autoportretul în care Rafael se lasă văzut ca astrolog, se află marele matematician Euclid[6], considerat părintele geometriei, și pe care artistul l-a pictat cu chipul lui Bramante, marele său mentor. Înțeleptul apare înclinat

---

[1] Giorgio Vasari, *Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților.* Editura Meridiane, București 1968, vol. 2, pag. 268.

[2] Zarathustra (sau Zoroastru, 628–551 î.Hr.), profet, coordonator al religiei din Iranul arhaic și zeu sau, după unele izvoare, personaj istoric zeificat, care a propovăduit o doctrină apropiată de vechiul dualism persan, devenită religie autonomă (zoroastrism) și a instituit casta sacerdotală a magilor inițiați (n.tr.).

[3] Ptolemeu, astronom, matematician și geograf grec din epoca elenistică târdivă, în timpul stăpânirii romane a Egiptului, ale cărui teorii au dominat știința până în secolul al XVI-lea (n.tr.).

[4] Giorgio Vasari, *op. cit.*, vol. 2, pag. 268 (n.red.).

[5] Benjamin Blech și Roy Doliner, *Los secretos de la Capilla Sixtina,* Aguilar, Madrid, 2010, p. 52 (n.a.).

[6] Nu există consens în acea identificare. Alți comentatori ai operei îi văd chiar pe Arhimede sau pe Pitagora (n.a.).

Fecioara între stânci, Leonardo da Vinci (1483).
Muzeul Luvru, Paris.

Fecioara între stânci, Leonardo da Vinci (1497).
The National Gallery, Londra

spre o tablă în timp ce îi învață teoriile sale pe niște elevi. Ei bine, pe gulerul brodat cu aur al tunicii sale, ascunse printre imprimeurile brocartului, se pot vedea patru mici litere: RUSM. Astăzi știm că este vorba despre semnătura artistului. Și asta, deși nouă nu ni se pare, a fost o adevărată îndrăzneală. Să fiu mai explicit. În secolul al XVI-lea, niciun pictor aflat în serviciul Bisericii nu avea voie să-și semneze operele. Niciunul. Autoritățile ecleziastice care comandau opere de artă supravegheau cu zel acest aspect. Spuneau că făceau asta pentru ca artistul să nu cadă în păcatul mândriei.

Și ce fel de semnătură era RUSM?

Foarte simplu: un acronim. Un cuvânt format din inițialele *Raphael Urbinas Sua Manu*, „[Făcut] de mâna lui Rafael din Urbino".

Descoperirea m-a pus pe gânduri. Ce ne spuneau toate astea despre marele Rafael? Dintr-odată, mi-a fost clar: că autorul *Perlei* a avut în timpul vieții o predispoziție înnăscută împotriva normelor impuse. Că a fost un rebel. Cineva căruia, dintr-un anume motiv pe care îmi propuneam să-l aflu, îi plăcea să lase piste referitoare la ideile sale în ceea ce știa să facă cel mai bine: în pictura sa.

Școala din Atena, Rafael Sanzio (1509). Muzeul Vaticanului, Roma

Detalii din pictura *Școala din Atena* în care se vede Leonardo da Vinci înfățișat precum Platon, autoportretul lui Rafael între matematicieni și brocartul lui Euclid care ascunde misterioasa semnătură RUSM.

3

APOCALYPSIS NOVA

A doua zi, luni, m-am trezit ceva mai târziu decât de obicei. Am deschis ochii amețit, cu senzația că am hoinărit toată noaptea printre vechi picturi în ulei, dar cu o amintire și o idee sclipitoare fremătându-mi în cap. Nu spusese doctorul Fovel că la El Escorial se păstrează o copie a cărții care, după părerea lui, inspirase câteva dintre capodoperele lui Rafael și Leonardo? M-am frecat pe obraz în fața oglinzii. Și de ce să nu mă apropii ca să-i arunc o privire? La urma urmelor, acel exemplar se afla la mai puțin de cincizeci de kilometri de Madrid. Desigur, avea să fie altceva dacă o vedeam eu cu ochii mei, așa că nu pierdeam nimic dacă încercam.

Sau da?

M-am îmbrăcat în grabă, am vârât un carnețel și nelipsitul meu aparat foto într-o sacoșă de pânză și am coborât scările căminului studențesc sărind treptele din două în două. Niciodată nu mai simțisem că lucrurile îmi merg atât de bine. Întâlnirea mea, cum nu se poate mai nimerită, cu doctorul Fovel mă pusese pe urmele unui lucru fascinant. Exact tipul de poveste care avea să placă revistei pentru care începusem să lucrez din când în când, după-amiaza. În plus, examenele din primul trimestru se încheiaseră, vacanța de Crăciun era aproape și ideea de a face o escapadă în zona muntoasă a Madridului era de un milion de ori mai tentantă decât cea de a petrece ultima săptămână de curs din an în facultate, gândindu-mă întruna la ceea ce urma să-mi spună maestrul de la Prado când aveam să ne revedem.

Și în caz că acele motive nu ar fi fost de-ajuns, mai exista încă un factor interesant de adăugat la ecuație: mașina mea cea nouă era parcată în curtea din spate a căminului. Era un Seat Ibiza nou, cu două uși, roșu, pe care, în ultimele săptămâni, abia dacă avusesem ocazia să-l mișc din loc. Faptul că aveam un vehicul în Madrid tocmai în acel moment era aproape un miracol. Îmi luasem permisul de conducere în vară, dar până în acea lună am considerat că era mai înțelept să-l las acasă la părinții mei. Dacă acum îl aveam la mine era din cauza unei chestiuni practice: în doar câteva zile, aveam de gând să umplu mașina cu haine și cărți, plus laptopul, și să le duc pe toate înapoi acasă, cu ocazia sărbătorilor de Crăciun. Automobilul Ibiza făcea ca o locomotivă. De fiecare dată când îl porneam ca să-l dezmorțesc după nopțile geroase, scotea mai mult fum decât o centrală termică. O escapadă la San Lorenzo de El Escorial pe șosele liniștite avea să-i prindă bine.

Așadar, în acea zi de luni, totul s-a potrivit astfel încât să pornesc în căutarea acelei *Apocalypsis Nova*. Totuși, ceea ce nu am putut deloc să prevăd a fost faptul că și ea se va decide să se alăture aventurii.

Ea se numea Marina și, ca să fiu sincer, nu se putea spune că ieșeam împreună.

Ce n-aș fi dat eu!

Fata era o minunăție. O blondă de douăzeci de ani, cu ochi verzi, privire dulce, curioasă și foarte simpatică. Mi-a furat inima în ziua în care am văzut-o făcând pe moderatoarea la o masă rotundă despre modă, în salonul de festivități de la facultate, pe la jumătatea anului trecut. Adevărul este că am asistat la evenimentul acela din obligație, dar când am auzit-o vorbind cu entuziasm despre „glamour" și despre faptul că acela era cuvântul irlandez pe care îl foloseau zânele pentru a descrie vrăjile care te fac să vezi realitatea într-un mod diferit, am știut că voi avea multe de discutat cu ea. Și nu m-am înșelat! Marina era inteligentă, vorbăreață și foarte cochetă. În curând am aflat că avea cea mai mare colecție de blugi de la Universitatea Complutense și că, dacă totul îi ieșea bine, era pe punctul de a intra în echipa olimpică

de înot. Dar ceea ce mă fascinase cu adevărat la ea era faptul că manifesta o curiozitate infinită pentru tot ceea ce mă interesa pe mine: de la science-fiction sau explorarea spațiului până la istoria Egiptului sau misterele minții umane. Altceva ar fi fost, desigur, dacă eu aș fi fost măcar umbra unui bărbat ideal. Și adevărul e că, în ciuda încercărilor mele ocazionale de a face un pas înainte în prietenia noastră, ea a păstrat întotdeauna o distanță prudentă între noi. Afecțiune, fără îndoială. Dragoste, vom vedea. Și, ca să fiu cinstit, că n-am putut niciodată să-i reproșez asta. Dacă în acele zile premergătoare iernii eu îmi neglijasem mașina din cauza examenelor și a câtorva sarcini minore de la revistă, faptul că o neglijasem pe Marina fusese și mai gravă. Studentă în anul doi la Farmacie, aula ei era la doar trei sute de metri de Facultatea de Științe ale Informării unde studiam eu. Cu toate acestea, cele mai multe discuții ale noastre din ultima vreme fuseseră prin telefon.

– Pleci la El Escorial? Azi?

Vocea ei a făcut să vibreze receptorul. Marina își luase obiceiul de a mă suna înainte de a se duce la cursuri. O făcea de îndată ce părinții ei plecau la serviciu și o lăsau singură acasă. „Îmi place să vorbesc cu tine", spunea deseori. Eu știam asta, îmi plăcea la nebunie!, și la opt și jumătate, după micul dejun, o așteptam nerăbdător lângă cabina aflată la recepția căminului meu.

În acea dimineață, cu geanta cu aparatul foto pregătită, gata de plecare, i-am povestit planurile mele.

– Da... Asta am spus. El Escorial, am șovăit. Aș vrea să te văd diseară, dar a intervenit ceva și...

– Dar mi se pare perfect! Bucuria ei m-a lăsat fără cuvinte. Știi ceva? Vin cu tine!

Până în acea clipă, Marina știuse să-și ascundă destul de bine emoțiile. Nu eram niciodată sigur dacă aceste accese de entuziasm mi se datorau mie sau lucrurilor pe care i le povesteam, dar în acel moment am vrut să cred că opțiunea corectă era prima. Poate că am fost prea naiv, dar, după aproape două săptămâni în care nu ne-am

văzut, să-mi petrec ziua alături de ea mi s-a părut suplimentul perfect pentru aventura care începea.

– S-ar putea ca treaba pe care o am de făcut să nu fie prea distractivă, am avertizat-o fără niciun pic de convingere. Trebuie să consult o carte în biblioteca mănăstirii pentru un articol și...

– Poftim? Vocea ei inundă din nou receptorul. Biblioteca de la El Escorial? Te duci la biblioteca de la mănăstire? Și nu mi-ai spus nimic?

– Da. De ce?

– Păi... Nu am vizitat-o niciodată, dar la cursuri vorbim deseori despre ea.

– Serios?

– Bineînțeles! i-a scăpat printre chicote. Am un profesor de istoria farmaciei care spune că acolo se păstrează cea mai valoroasă colecție de cărți de medicină arabă, evreiască și amerindiană din lume. Trebuie să fie mai interesantă decât cea din *Numele trandafirului*. Și vreau s-o văd!

Am luat-o pe Marina de la ea de acasă înainte de ora unsprezece. Era foarte frumoasă. Își pusese o haină crem, cizme înalte, pălărie și mănuși de lână asortate. Părea îmbrăcată pentru slujba de duminică și își dăduse cu un parfum care mirosea a trandafiri. „Perfectă", am gândit. Așadar, zece minute mai târziu, având deasupra noastră cerul acoperit de nori care amenințau cu ninsoarea, amândoi ne îndreptam pe drumul național VI către nord-vestul capitalei. Pe traseu am făcut planuri să luăm prânzul la Hotel Suizo din San Lorenzo și să ne apropiem repede de mănăstire, ca să întrebăm de afurisita de carte a călugărului Amadeo... și despre textele ei de medicină, desigur.

Totul mi-a mers după plac. Marina nu mi-a reproșat că am neglijat-o în perioada examenelor și eu am profitat de călătorie ca să-i explic superficial ce căutam. Am avut o deosebită grijă să nu o sperii cu detaliile întâlnirii mele cu maestrul Fovel, deși când i-am spus, mai în glumă, mai în serios, că poate misteriosul doctor era o nălucă, s-a arătat foarte intrigată.

– Și nu ți-e frică? a întrebat.

– Nu, nu... am zâmbit. Este o nălucă foarte deșteaptă. Foarte plăcută la vorbă.

După cum spuneam, am avut un noroc chior: mănăstirea, la fel ca Muzeul Prado, era închisă pentru turiști în zilele de luni, dar nu și colegiul augustinilor, birourile administrative și zona de studiu și de consultare a cărților. Vizitatorii care traversau uriașa porțiune cu lespezi de granit pentru a intra în acea incintă erau foarte diferiți de cei care veneau în orice alt moment din săptămână. Lunea era ca un fel de zi a profesioniștilor. Eu și Marina nu eram profesioniști, sau nu pe deplin, dar carnetele noastre de studenți și legitimația mea de la revistă au înlesnit foarte mult formalitățile. În timp ce ea semna și-și lăsa adresa și numărul personal de telefon în registrul de intrare, eu mâzgăleam în alt formular motivul vizitei noastre: „Pentru a consulta *Apocalypsis Nova*".

– Foarte bine, copii. Luați-o pe ușa asta până la capăt și imediat veți vedea indicațiile către bibliotecă. Vă rog, nu vă îndepărtați de traseu, ne-a avertizat fără pic de emoție supraveghetoarea.

I-am dat ascultare.

Eu și Marina am ajuns la intrarea în bibliotecă, situată la primul etaj, deasupra vestibulului fațadei principale, la capătul unor scări simple din piatră cu balustrada din sfoară. Îmi amintesc ecoul tocurilor ei tropăind în timpul urcării. După ce am ajuns sus, un bărbat în straie negre și cu o expresie severă ne-a primit din spatele unei tejghele decorate cu ghirlande și felicitări de Crăciun.

– Bună ziua. Călugărul, de vreo patruzeci și ceva de ani, cu obrajii bărbieriți și cu un barbișon negru foarte arătos, ne-a scrutat cu severitate.

– Cu ce vă pot fi de folos?

Spre dezamăgirea însoțitoarei mele, nu ne aflam în sala solemnă de cărți, cu o întindere de cincizeci și patru de metri și șapte ferestre mari, cu tavanele decorate, astrolabi sferici și rafturile închise, cu volumele așezate pe muchie, care apăreau pe vederile cu El Escorial.

Sala spre care fuseserăm îndreptați era mai nouă și mai practică. O bibliotecă în care existau ziare de actualitate, enciclopedii moderne și mai multe colțuri cu pupitre și lămpi individuale pentru cititori.

– *Apocalypsis Nova?* Călugărul augustin și-a arcuit sprâncenele de îndată ce a citit foaia pe care am scris din nou titlul pe care-l căutam. Este un manuscris?

– De la începutul secolului al XVI-lea... cred, am șoptit.

– Bine. Manuscrisele și incunabulele se păstrează în altă secțiune. Va trebui să mă însoțiți și să îi înmânați cererea voastră părintelui Juan Luis. El o să vadă ce se poate face.

Plin de solicitudine, bibliotecarul ne-a îndepărtat de la recepție și ne-a condus pe un coridor interminabil până la o zonă de birouri cu vedere spre Grădina Regilor unde bărbați și femei lucrau la calculatoare. Cu toții purtau straie sau halate albe și mănuși de bumbac. Biroul din centru era ocupat de un călugăr care trebuie să fi avut nu mai puțin de șaptezeci de ani. Bătrânul lucra cu un creion și o lupă deasupra unui liturghier enorm, cu aspect vechi, și în despărțitura sa nu se ghicea nici cea mai mică urmă de tehnologie.

– Hmmm... bombăni.

Era evident că vizita noastră îi întrerupsese concentrarea. Părintele Juan Luis avea fișa mea în mâini și o privea cu atenție pe când călugărul nostru, zâmbitor pentru prima oară, se întorcea la locul său de muncă.

– Desigur, desigur. Cunosc foarte bine această carte.

Cred că trebuie să mi se fi iluminat chipul.

– Într-adevăr?

– Bineînțeles. Și de ce vreți să o vedeți, dacă se poate ști?

– Eee... Pregătim un referat pentru facultate despre cărți rare, am zis întinzându-i din greșeală legitimația mea de la Căminul Chaminade.

– A! Stai la căminul congregației „Compania Mariei"! A zâmbit larg înainte să pot să fac schimbarea și să-i întind carnetul de la facultate. Și eu locuiesc într-un cămin studențesc. Aici, chiar alături. Viața la cămin este fabuloasă, nu ți se pare?

– Sunteți... student?

Augustinul a râs de trăsnaia mea.

– Aici mereu ești student. După cum vezi, sunt doctor în istoria artei și sunt în continuare printre cărți, studiez neîncetat. Și fără să văd sfârșitul.

– Admirabil.

– Nici chiar așa, a zis bagatelizând cele spuse. Pe frigul ăsta, concentrarea asupra unei munci intelectuale în apropierea unei sobe este foarte răspândită. Dar știți deja asta! Dacă ați venit aici în căutare de cărți rare, acesta este cel mai bun loc din lume pentru a le găsi. Aceea pe care o solicitați chiar este o carte rară, apropo. Și, în plus, face parte din donația lui don Diego!

– Don Diego?

– Don Diego Hurtado de Mendoza, tinerelul, a replicat făcându-ne semn să-l urmăm.

Bătrânul, deși cam cocoșat și atât de slăbănog încât părea că avea să se frângă sub greutatea sutanei sale, emana dintr-odată o energie de invidiat.

– Nu știți cine a fost? Uf! Dar ce istorie vă învață pe voi la facultate? Don Diego a fost nici mai mult, nici mai puțin decât fiul cel mare al căpitanului general care a cucerit Granada pentru Regii Catolici și posesorul uneia dintre cele mai importante biblioteci din Spania. A crescut la Alhambra. Asta o știți, nu? Ne-a privit cu coada ochiului. Păi, bine, când acest gentilom a murit, în 1575, cărțile sale, codice și manuscrise au trecut în mâinile regelui Filip al II-lea. Și el, desigur, le-a trimis la *Librería Rica*, să i le păstrăm. Chiar aici.

Părintele Juan Luis ne-a călăuzit până într-o încăpere închisă cu cheia și fără ferestre, invitându-ne să intrăm, în timp ce apăsa pe întrerupător. Înăuntru mirosea ciudat. A rânced. Când luminile fluorescente s-au aprins, am descoperit o sală de vreo patruzeci de metri pătrați, traversată de rafturi din lemn ticsite de volume legate în piele sau legate pachet, etichetate și numerotate.

– Textul care vă interesează este, firește, unul dintre cele mai curioase din această colecție. Și asta e mult spus când se vorbește despre Biblioteca Regală de la El Escorial.

– A, da? a intervenit Marina, fără să-și poată ține gura văzând atâtea pagini vechi laolaltă. Nu văzuse niciodată așa ceva. Și, sincer, nici eu.

– Nu mi-l imaginez pe Filip al II-lea citind tot ce e aici... am murmurat.

– Ah, mă rog. Bătrânul a dat din cap amuzat văzând surprinderea noastră. Ideea pe care cu siguranță o aveți despre Filip al II-lea este aceea pe care o transmit portretele pe care le-a pictat Tițian. Un bărbat neliniștit, mereu îmbrăcat în negru, necăjit din cauza frământărilor vieții politice și foarte catolic. Probabil că vi s-a spus cât de angajat a fost în războaiele împotriva protestanților. Și împotriva turcilor. Nu-i așa?

Am încuviințat.

– Dar ceea ce nu se povestește niciodată la universitate este faptul că a fost și un umanist, dovedea curiozitate pentru orice și a avut chiar și idei oarecum deosebite.

– Deosebite? Ce vreți să spuneți?

– Of, copii! Ce imagine falsă avem despre istoria Spaniei! mormăi fără să ne privească. Când veți pleca de aici, aruncați o privire, de curiozitate, medalioanelor comemorative care atârnă la intrarea în bazilică. Veți vedea că marele monarh este înfățișat în ele ca rege al întregii Spanii, al celor două Sicilii... *și al Ierusalimului*. Severul nostru Filip era obsedat de acel ultim titlu. Doar așa se explică faptul că a poruncit să se construiască această mănăstire după modelul templului lui Solomon. Nici asta nu știați?

Eu și Marina am scuturat din cap.

– Dar în plus, a continuat, Filip și-a umplut biblioteca particulară cu toate tratatele pe care a reușit să le obțină referitoare la acel monarh biblic. Majoritatea sunt cărți foarte ciudate, precum una care explică viziunile profetului Ezechiel despre templu, sau manuale de arhitectură și chiar și de magie, alchimie sau astrologie, precum cele

ale lui Ramon Llull[1] sau ale Sfântului Leon al III-lea. Toate se află aici. Și în ceea ce privește științele referitoare la regele cel mai înțelept din istorie, el le-a studiat cu înflăcărare. Filip al nostru a vrut să-l imite întru totul. Chiar și câinelui său preferat i-a pus numele *Solomon!* a zis lăsând să-i scape în treacăt un râs înfundat. De asta, acea cunoaștere solomonică trebuia să fie tezaurizată aici.

– ... Și este de presupus că tot din acest motiv a fost interesat și de *Apocalypsis Nova,* nu-i așa? am întrebat.

– Foarte bine, tinerelule. Foarte bine. Cu siguranță, don Diego a făcut rost de această carte în Italia, când a fost ambasador al majestății sale la Roma. Diego Hurtado a ajuns să fie la fel de cultivat ca seniorul său, sau chiar mai instruit. Unii cred că el a fost adevăratul autor al lui *Lazarillo de Tormes*[2], imaginați-vă, și că era la fel de interesat ca regele de acele profeții misterioase... A! Iată! a zis bătrânul întinzându-și brațul spre un anumit raft.

Fără să șovăie, părintele Juan Luis a luat de pe el un volum gros, cu foi de pergament, și l-a pus în mâinile Marinei. Era de mărimea unui roman modern, dar cântărea mai mult decât părea. Volumul fusese legat în ceva ce la prima atingere mi s-a părut a fi mătase. O țesătură închisă la culoare, verzuie, de lux, pe care nu figura nicio inscripție.

– Și de unde știți că aceasta este cartea pe care o căutăm? Pe ea nu e niciun titlu! a întrebat Marina cântărind-o.

– De acord. Asta este ceva foarte curios. După mulți ani în care a fost dată uitării, vinerea trecută a consultat-o un alt cercetător, a spus călugărul. Poate că lucrați cu el, nu?

---

[1] Ramon Llull (1232–1315), filosof, alchimist, poet și teolog mistic de limbă catalană (n.tr.)

[2] *Lazarillo de Tormes,* roman spaniol anonim, scris la persoana întâi și în stil epistolar, care datează din 1554. Precursor al romanului picaresc, cu elemente realiste și moralizatoare, *Lazarillo de Tormes* prezintă viața lui Lázaro de Tormes din copilărie până la vârsta maturității, fiind, în același timp, și o satiră împotriva societății spaniole din secolul al XVI-lea. (n.tr.)

Eu și Marina ne-am privit fără să știm ce să spunem.

– Nu contează, nu contează, a continuat, călăuzindu-ne până la un birou mare, aflat în centrul încăperii. Știu că în chestiunile istorice fiecare merge pe calea lui...

– Da, desigur, părinte, a încuviințat ea.

Dar eu nu mi-am putut stăpâni curiozitatea.

– Ia te uită ce coincidență! Nu vă amintiți cumva numele acelui cercetător?

– Uf, nu! Am o memorie de scurtă durată foarte proastă, fiule, mi-a răspuns ducându-și degetul arătător la sprânceană. Dacă un nume nu are mai mult de trei sute de ani și nu l-am studiat în tinerețe, îmi e greu să mi-l amintesc. Deși aș putea să ți-l caut dacă îți trebuie.

Părintele a luat atunci volumul cel vechi din mâinile Marinei, l-a așezat pe un pupitru și ne-a dat niște mănuși ca să-l putem deschide.

– Din fericire pentru voi, aceasta nu mai este o carte secretă, a comentat. Puteți să o citiți fără restricții.

– Oare înainte nu se putea, părinte?

Întrebarea Marinei, formulată pe un ton inocent, lipsită de orice bănuială, l-a înduioșat pe augustin.

– Bineînțeles că nu, a zâmbit. Este o carte de profeții, domnișoară, și, în epoca în care a fost scrisă, acesta era un subiect foarte sensibil. *Sensibil din punct de vedere politic*, aș spune. Privește această filă, fata mea. Citește aici. Degetul lui a indicat atunci o bucată de hârtie cenușie adăugată pe latura interioară a copertei. Este o notă scrisă de mână de un fost stareț al acestei mănăstiri. Are cam două secole. Bunul părinte a scris-o după ce a studiat ceea ce scrie în carte.

Eu și Marina ne-am înclinat curioși și am citit:

> Acestea și multe alte propoziții seamănă mai mult cu niște deliruri rabinice decât cu niște revelații divine; mai mult cu niște chestiuni școlărești nepotrivite și inutile decât cu doctrina catolică; și aceasta este cea mai blândă calificare ce li se poate atribui; din acest motiv ordon ca această carte intitulată *Apocalipsis*

S. Amadei să fie luată de aici și să nu mai fie arătată, nici dată ca până acum drept relicvă, nici ca operă valoroasă, pentru că nu se remarcă prin nimic. Mai 5, 1815 / Starețul Cifuentes / Să fie pusă între MM. SS. ale Bibliotecii.

– Și este adevărat că a fost ascunsă... a zis Marina deschizând larg ochii ei verzi.

– Închisă bine, a confirmat bătrânul augustin. La fel ca multe altele din această sală. De fapt, am fost prima bibliotecă a creștinătății, cu o secțiune rezervată. Și pe bună dreptate.

– Dar cât timp nu a putut să o citească nimeni, părinte?

– Uf! Ca să-ți răspund la această întrebare ar trebui să consult în registre. Deși o să-ți spun că sunt aici de aproape douăzeci de ani și până săptămâna asta nimeni nu mi-a cerut niciodată să o vadă.

– Serios?

O înțepătură de curiozitate mi-a ciupit stomacul.

– De fapt, nici chiar eu nu o văzusem încă.

– Părinte, vă rog, când puteți, consultați acele arhive și cercetați cine a solicitat să vadă această carte... Ați putea?

– Da, da... a acceptat cam mirat de insistența mea, în timp ce-și ascundea sub straie o foaie de caiet pe care tocmai îi mâzgălisem numele și numărul meu de telefon. Nu-ți face griji.

– Dar o putem deschide odată sau nu? ne-a întrerupt Marina.

– Desigur, vă rog. Apropo, copii, știți să citiți în latină?

– În latină? m-am alarmat.

– Singurul text în spaniolă din întreaga *Apocalypsis Nova* este acela pe care tocmai l-ați citit. Restul este scris în latină. Cititorul care a venit înaintea voastră mi-a povestit că în Spania nu există decât trei exemplare de domeniu public ale acestei cărți, două în Biblioteca Națională și acesta de aici. Și toate trei au fost scrise în limba lui Vergilius. Ce-i drept, a zâmbit el cu un orgoliu nedisimulat, al nostru este cel mai vechi. Ați văzut deja titlul de pe prima pagină? *Apocalypsis sancti Amadei dei propia manu scripta.*

Am citit de vreo două ori fraza scrisă cu o caligrafie îngrijită pe care o indica degetul bibliotecarului ca să mă asigur că am înțeles-o bine.

– Aceasta este... am șovăit, cartea originală?

– O, nu, nu cred! Bătrânul augustin plesni din limbă cu un sunet care mi s-a părut a fi unul de dispreț. Au adăugat asta ca să dea importanță copiei. Nici măcar nu pare că titlul ar fi contemporan cu restul cărții. În aceste file veți vedea multe caligrafii diferite, din epoci diferite... Unele sunt foarte încâlcite și aproape imposibil de descifrat.

– Și dumneavoastră, părinte, credeți că ne-ați putea ajuta să le citim?

Marina și-a însoțit rugămintea îndepărtându-și o șuviță de păr de pe chip și ațintindu-și privirea gingașă asupra bătrânului.

Probabil că i s-a părut sinceră, pentru că bătrânul augustin nu a șovăit. A căutat niște scaune pe care să ne așezăm și, stând lângă noi, și-a pus ochelarii înainte de a începe să răsfoiască volumul, pregătind o lupă mică din plastic.

Părintele Juan Luis s-a dovedit a fi un adevărat dar de la Dumnezeu. Citea în latină mai bine decât în limba sa maternă și, în plus, părea să știe câte ceva despre călugărul Amadeo. În acea după-amiază, datorită lui, în penumbra din sala cu manuscrise a mănăstirii El Escorial, am început să-i admir pe Juan Meneses (sau Mendes) de Silva, Amadeo Hispano, Amadeo de Portugal, Amadeo de Silva sau călugărul Amadeo, căci sub toate aceste nume și sub alte câteva a fost cunoscut acel bărbat originar dintr-o familie de portughezi, care s-a născut în Ceuta în 1420 și a murit la vârsta de șaizeci și doi de ani la Milano.

Din ceea ce ne-a relatat părintele Juan Luis, Amadeo a fost un mistic născut în sânul unei familii mistice. Sora lui a fost nici mai mult, nici mai puțin decât sfânta Beatrice de Silva, fondatoarea Ordinului Imaculatei Concepțiuni, „doamnele în albastru", care mai târziu aveau să depună eforturi pentru a apăra neprihănita zămislire a Fecioarei până aveau să obțină includerea ei în dogma catolică. Am aflat, de asemenea, că evlaviosul Amadeo și-a început cariera religioasă la călugării ieronimi de la mănăstirea Guadalupe din Cáceres, dar că, motivat de ideea de a muri ca un martir, a părăsit-o pentru a se stabili în

Granada musulmană, ca să convertească necredincioși. Nu l-au omorât. A avut noroc. Cu siguranță l-a salvat credința islamică conform căreia nebunii sunt oamenii lui Dumnezeu. Dar asta, desigur, în loc să-l descurajeze, i-a reafirmat vocația de misionar. La întoarcerea sa pe tărâmuri creștine și-a schimbat straiele cu cele ale franciscanilor din Úbeda[1] și de acolo a călătorit la Assisi[2], în Italia, unde a început o traiectorie fulgerătoare care l-a determinat să întemeieze mai multe mănăstiri proprii – și să stabilească chiar și o variantă a ordinului, *amadeiștii* – pentru a deveni apoi secretarul particular al franciscanului Sixt al IV-lea... și profetul unui Papă Angelic prin excelență.

Explicațiile pe care părintele Juan Luis ni le-a dat au fost extraordinare. Călugărul Amadeo a trăit obsedat de ideea că se apropia Judecata de Apoi. După părerea lui, asta avea să se întâmple în câțiva ani, așa că îi soma pe cititorii cărții sale să fie atenți la semnale. Unul dintre ele mi-a atras atenția în mod deosebit: pentru Amadeo, când acel sfârșit avea să fie iminent, Fecioara avea să se manifeste în toată splendoarea ei prin intermediul imaginilor pictate, într-un mod asemănător cu felul în care o face Hristos în Sfânta Euharistie. Și a mai lăsat scris încă ceva. Că acele tablouri remarcabile vor face minuni pretutindeni.[3]

Acea aluzie la picturi mi-a oferit pe tavă următoarea întrebare pentru părintele Juan Luis.

– Spuneți-mi, părinte. M-am foit în scaun, nerăbdător, după aproape o oră de stat de vorbă. Dumneavoastră credeți că acea idee a

[1] Úbeda, oraș în Spania, în comunitatea Andaluzia din provincia Jaén (n.tr.)

[2] Assisi, oraș aflat în centrul Italiei, în apropierea orașului Perugia. Assisi face parte din regiunea Umbria, ce își are capitala în orașul Perugia (n.tr.)

[3] Această idee particulară a fost subliniată de unii experți prin existența călugărului Amadeo și a timpului său, dar mai recent de către Martijn van Beek, „The Apocalypse of Juan Ricci de Guevara. Literary and iconographical artistry as mystico-theological argument for Mary's Inmaculate Conception in *Immaculatae Conceptionis Conclusio* (1663)", în *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid,* 22 (2010), p. 220 (n.a.)

Fecioarei prezente în artă i-a putut încuraja pe pictori precum Rafael sau Leonardo să o reprezinte de atâtea ori în tablourile lor?

– Rafael? Maestrul Rafael din Urbino? Ochii bătrânului s-au ridicat din carte, deschizându-se cât cepele. Și Leonardo... da Vinci?

Am încuviințat.

– Renașterea italiană a fost tema tezei mele de doctorat, știți?

– Serios? am zis nevenindu-mi să cred ce noroc aveam.

– Păi, da... Și într-adevăr există motive pentru a crede că acei mari maeștri au citit cu atenție această operă, a răspuns enigmatic.

– Ca de pildă, părinte? a insistat Marina, fiind și ea acum intrigată.

– De exemplu, cazul *Fecioarei între stânci*... Există detalii care ne fac să credem că Leonardo a pictat celebra sa *Ancona*[1] inspirându-se din învățăturile călugărului, a continuat el lovind acum ușor copertele volumului *Apocalypsis Nova*, de parcă ar fi vrut să-și întărească spusele. Știți cine i-a comandat acea pictură și pentru ce?... Luați orice carte de artă și veți găsi povestit același lucru: că Leonardo și frații Ambrogio și Evangelista de Predis au fost angajați să picteze trei tablouri destinate capelei Zămislirii din biserica San Francesco el Grande, din Milano. Veți afla că în contract se preciza faptul că pictura centrală trebuia să înfățișeze o Fecioară cu Pruncul, înconjurată de îngeri și de doi profeți[2] și că celelalte două aveau să înfățișeze doar un cor de chipuri divine cântând din voce și la instrumente. Dar se pare că, și din motive pe care acele cărți nu știu să le explice, Leonardo nu și-a respectat angajamentul și a predat o lucrare concepută în întregime de el... Eu, sincer vorbind, după ce am studiat acest caz, nu sunt atât de sigur.

– De ce, părinte? l-am rugat. Nu ne lăsați așa.

– Să vedeți: ceea ce nimeni nu vă va spune este faptul că *Fecioara între stânci* a fost pictată la numai un an după moartea călugărului Amadeo. Și nici că acesta nu numai că a decedat la Milano, ci și că,

---

[1] *Ancona*, un tablou pe teme biblice cu partea superioară curbată (n.a.)

[2] Contract din data de 25 aprilie 1483, redactat de notarul Antonio de Capitani. Este vorba despre primul document care confirmă sosirea lui Leonardo la Milano. (n.a.)

mai înainte cu câțiva ani[1], trăise și scrisese despre viziunile sale apocaliptice *la câțiva pași de acea biserică*. Călugărul augustin sublinie ultima frază rostind-o mai apăsat. Și ceea ce este mai important, dacă este cu putință: funeraliile lui au fost oficiate între acele ziduri. În acea capelă. Eu cred, copii, că lui Leonardo i s-a comandat o pictură care să slăvească ideile răposatului autor al cărții *Apocalypsis Nova*. Povestea cum că i-a fost comandat acel tablou nerealizat cu Fecioara și cei doi profeți nu este altceva decât o scorneală a istoricilor de artă...

– O clipă! i-am tăiat-o. La ce idei vă referiți mai exact, părinte?

– Mărog.. Părintele Juan Luis știa că se bucura de întreaga noastră atenție, așa că, liniștit, și-a dat jos ochelarii și și-a mângâiat bărbia înainte de a continua. A existat mai ales o idee pe care călugărul o menționează când vorbește despre Botezător. El credea că Isus s-a născut oarecum inferior din punctul de vedere al înțelepciunii față de Ioan, căci acesta din urmă a fost cel care l-a botezat în râul Iordan, și nu invers. Bănuiesc că a fost o formă de exprimare. O metaforă. Un mod subtil de a critica Biserica de la Roma, pe cea a lui Isus și Petru, care în acea vreme trecea printr-o perioadă nefericită de corupție și intrigi. Într-un fel, călugării franciscani ca Amadeo pledau pentru o întoarcere la sărăcia lui Ioan sihastrul și la adevărurile lui de vizionar al deșertului. Acest tablou reprezenta îndrăzneala acelei opțiuni.

„O idee periculoasă", m-am gândit amintindu-mi ceea ce-mi spusese doctorul Fovel în muzeu.

– Și totul se vede în acea pictură, părinte? a întrebat Marina, neîncrezătoare.

– Păi, acum că o spune părintele Juan Luis, se vede destul de bine! am sărit. În tabloul lui Leonardo apare un înger care-și îndreaptă ochii spre privitor și care arată cu degetul pe care din cei doi micuți trebuie să-l admirăm. Și Sfântul Ioan este cel pe care îl indică. Nu există nicio îndoială.

– Și nu e numai asta, fiule, mi-a confirmat augustinul. Când Leonardo explica semnificația acele lucrări, spunea că reprezintă o

[1] Din 1454 până în 1457 (n.a.).

întâlnire între cei doi prunci vestiți de Gabriel. O întâlnire care a avut loc în timpul fugii în Egipt a Sfintei Familii. O scenă pe care, apropo, evangheliștii nu o descriu, dar pe care o evocă evlaviosul Amadeo și Evanghelia apocrifă după pseudo-Matei[1].

– Atunci nu încape îndoială că Leonardo a avut acces la *Apocalypsis Nova*... am murmurat.

– Nicio îndoială. Și dovada se află, în mod curios, la Madrid, a decretat el ridicându-se cu vechea carte la subraț și punând-o înapoi pe raftul ei.

– Într-adevăr?

– O, da! Se odihnește într-unul din cele două codice ale lui Leonardo care se păstrează în Biblioteca Națională. Nimeni nu bănuiește că în Spania am putea avea astfel de manuscrise, dar în 1965 au apărut vreo două caiete cu notele originale ale lui Leonardo, după ce au fost rătăcite, timp de decenii întregi, în fondul de carte. Ciudat este faptul că ele conțin o listă completă a cărților pe care maestrul le-a avut în atelierul său. Acest tip de inventar a fost scris cu mâna lui și menționează clar o anume *Libro dell'Amadio*[2], care, din păcate, nu se știe unde se află și care, fără îndoială, este textul călugărului Amadeo.

– Ar putea fi chiar acel volum, a glumit Marina arătând spre acel *Apocalypsis* pus deja la locul lui.

– Vă închipuiți una ca asta? Călugărul augustin a zâmbit cu o privire strengară. Ar fi extraordinar! Acum am atinge o carte din biblioteca personală a marelui Leonardo...

– Și Rafael? i-am întrerupt visarea. Știți cumva dacă și el a avut acces la *Apocalypsis Nova?*

Bătrânul augustin își reveni în fire.

– Rafael? Asta nu știu, fiule. Cu toate că tablourile lui care se păstrează la Madrid și care pe vremuri au adus celebritate Muzeului Prado

[1] *Evanghelia după falsul Matei*, cap. XVIII, menționează episodul referitor la peștera în care se oprește Sfânta Familie în drum spre Egipt, dar fără să-l citeze explicit pe Ioan (n.a.).

[2] BNE, ms. 8936, f. a 3-a (n.a.).

au fost înainte ținute în această mănăstire. Dar o să-ți spun ceva: nu m-ar mira ca *divinul din Urbino* să fi fost și el la curent cu ideile profetice ale călugărului nostru.

– Și dacă tot suntem puși pe speculații, cine știe dacă nu cumva Sfintele sale Familii nu au fost pictate ca tablouri menite să înlesnească prezența Fecioarei în zilele de la sfârșitul lumii? Nu-i așa?

Eu și călugărul am râs de noua idee a Marinei fără să știm ce altceva să adăugăm. Poate că în cel mai rău caz aceea era cheia pentru a înțelege tablourile pe care maestrul de la Prado voia să mi le explice.

Curând aveam să aflu.

4

FĂCÂND INVIZIBILUL SĂ FIE VIZIBIL

Ultima zi de marți dinaintea vacanței a fost o zi deosebită. Eram atât de entuziasmat de ceea ce învățasem din *Apocalypsis Nova* la El Escorial, încât de-abia așteptam să mă întorc la Prado și să-i demonstrez „ghidului" meu că noul său elev era o persoană care merita osteneala de a-i fi mentor. Concepusem chiar și un plan pentru ca acea dimineață să treacă cât mai repede cu putință: aveam să mă duc la cursuri, să iau prânzul cu Marina la ea la facultate și, în cele din urmă, pe la patru și jumătate, aveam să-l caut pe doctorul Fovel la muzeu. Trebuia doar să-i ofer o scuză credibilă lui Enrique de Vicente, directorul revistei la care colaboram, ca să nu fiu nevoit să dau după-amiază pe la redacție, pe șoseaua Fuencarral. Nu am socotit că ceva neprevăzut ar putea să-mi dea planurile peste cap. Și neprevăzutul, desigur, a sosit. A fost vorba despre un mic incident, aproape anecdotic, dar care a început să mă facă să cred că nimic din tot ce mi se întâmpla nu era rodul hazardului.

Sau era?

Să fiu mai explicit.

Ca viitori ziariști profesioniști, eu și colegii mei de breaslă aveam obligația să fim la curent cu evenimentele. În acele zile situația la nivel internațional era foarte tensionată. În august, Irakul invadase Kuweitul, de luni întregi ONU eșua în încercările sale de a-l face pe Saddam Hussein să-și retragă trupele din zona puțurilor de petrol din

Golful Persic. Și în caz că asta n-ar fi fost de-ajuns, în urmă cu doar două săptămâni Consiliul de Securitate autorizase folosirea forței împotriva regimului din Bagdad. Ziarele de dimineață dăduseră cel mai rău semnal posibil: Statele Unite trimiseseră trei portavioane pe ruta spre Golf. Aveau să se alăture unei desfășurări militare care prevestea războiul. Iar războiul este cel mai puternic afrodiziac care există pentru tipul de jurnalism cu care suntem învățați.

A fost ca și cum, dintr-odată, ar fi înnebunit cu toții. O activitate febrilă a pus stăpânire pe coridoare și aule. În curtea facultății, în timp ce unii organizau un marș împotriva operațiunilor armate, alții improvizau o ciudată „conferință de pace" cu studenți și profesori care aveau vreo legătură cu lumea din Kuweit. Ceilalți păreau concentrați pe pregătirea unor pancarte și manifeste care să ducă la creșterea temperaturii politice din campus. Vestea că Mihail Gorbaciov nu avea să călătorească la Stockholm să ia Premiul Nobel pentru Pace din cauza „presiunilor de serviciu" a sfârșit prin a încinge spiritele în Uniunea Sovietică. Cu toții credeau că marele atac aliat împotriva Bagdadului era iminent. Și, de asemenea, credeau că represaliile lui Saddam împotriva Israelului vecin aveau să declanșeze al treilea război mondial.

Adevărul este că eu eram cum nu se poate mai străin de toate astea. Aproape toate prioritățile mele aveau în acel moment cinci sute de ani vechime și niciuna nu era legată de politica internațională. Chiar în acel moment, profesorul meu de istorie contemporană s-a apropiat pentru a-mi cere ceva ce avea să mă facă să cad înapoi, la *nivelul* colectiv al *realității:* „Nu ai fost tu cel care a comentat odată în timpul orei că în Europa au circulat deja profeții referitoare la acest război?" Acum știam de ce don Manuel nu mă slăbise deloc din ochi pe durata întregului curs. „Poți să pregătești pentru mâine o expunere pe această temă pentru a o discuta cu întregul grup? Cu siguranță este un subiect bun de dezbatere."

Propunerea lui m-a dat peste cap. De duminică nu mă gândeam la nimic altceva decât la profeții. Asta era partea bună. Dar comentariul

la care se referea el mi-a scăpat la începutul cursului, la puțin timp după invadarea Kuweitului. Și asta era foarte ciudat. De ce să-l reiau acum? Ce îl făcuse să se gândească la mine *chiar în acel moment?* Din nefericire, nu stăteam prea bine la materia aceea. Fie luam invitația lui ca pe o șansă să-mi măresc nota, fie o refuzam și continuam să hoinăresc în voie printre profeții din Renaștere.

Am acceptat în silă.

Toată după-amiaza și împotriva voinței mele, am uitat complet de *Apocalypsis Nova,* de *Fecioara între stânci,* de El Escorial și, încă o dată, de Marina, pentru a-i înlocui cu prezicători, mesageri ai Fecioarei, catrene din Nostradamus și profeți moderni de orice fel. Atunci n-am știut să văd că datorită acestei sarcini aveam să învăț ceva interesant.

Pe la cinci după-amiază aveam deja o idee despre ceea ce urma să povestesc la cursul de a doua zi. Îmi dădusem seama că augurii războiului din Golf nu erau așa de departe pe cât credeam de *spiritul profetic* care a pus stăpânire pe Europa în timpul lui Rafael. În câteva ore, răsfoind o colecție de ziare și reviste – și într-o epocă în care nu exista internet, nici Google, iar în universitate calculatoarele erau rare –, strânsesem o serie de ipoteze care puteau fi asociate atât actualității, cât și timpului în care sultanii otomani amenințau țările din Mediterana creștină. Printre cele care atrăgeau cel mai mult atenția se remarcau cele referitoare la singurul pontif din istorie care, aparent, avea un har profetic propriu: Ioan al XXIII-lea, *Papa cel Bun.* Conform lucrării pe care un ziarist italian pe nume Pier Carpi a publicat-o pe la jumătatea anilor '70 și care *din întâmplare* se afla în fondul de carte al facultății, prin 1935 episcopul și delegatul apostolic în Turcia și Grecia de pe vremea aceea, Angelo Roncalli, a avut șapte vise care aveau să-l transforme într-un vizionar discret. În ele discuta cu un bătrân „cu părul foarte alb, chipul ascuțit, tenul închis la culoare și privirea blândă și pătrunzătoare"[1], care i-a arătat două

[1] Pier Carpi, *Las profecías del papa Juan XXIII,* Martínez Roca, Barcelona, 1977, p. 55 (n.a.)

cărți ce conțineau revelații despre viitorul rasei noastre. Câteva zile mai târziu, spre surprinderea lui, același bătrânel a sfârșit prin a-l vizita în micul său apartament de pe coasta Traciei și l-a convins să se inițieze într-un fel de rit rozicrucian[1]. Tot după părerea lui Carpi, acolo Roncalli și-ar fi redactat profețiile. Le-a scris în franceză, pe foi de hârtie albăstruie, și o parte dintre ele au ajuns în mâinile acelui jurnalist... după ce *același bătrânel misterios* l-ar fi supus pe Carpi la mai multe încercări care l-au acreditat ca legitim depozitar al acelei informații.

Era o poveste extravagantă, ce-i drept, dar minunată pentru a fi expusă în fața unui grup de viitori jurnaliști. Avea legătură cu o informație exclusivă, cu surse și cu modul de a administra o filtrare interesată. Cu cât Roncalli studia mai mult cazul, cu atât îmi atrăgea mai mult atenția asemănarea cu acele *raptus* ale călugărului Amadeo. Schema ambelor relatări era practic identică: Gabriel sau un bătrân venit Dumnezeu știe de unde – asta conta cel mai puțin – îi împărtășea profeții unui om al Bisericii. Călugărului Amadeo în opt extaze. Viitorului papă Ioan al XXIII-lea în șapte vise. Din curiozitate, am copiat vreo două dintre ele în caietul pe care-l luasem cu mine la El Escorial. Unul spunea: „Semiluna, steaua și crucea se vor înfrunta. Cineva va menține ridicată crucea neagră. Din valea Prințului vor veni cavalerii orbi". Și celălalt: „Marea armă va exploda în Orient, producând răni eterne. Infama cicatrice nu va dispărea niciodată de pe pielea oamenilor".

După lăsarea serii, cu lucrarea terminată și slaba lumină a zilei ascunzându-se deja dincolo de silueta orașului universitar, am părăsit facultatea cu o senzație foarte ciudată în trup. Era oare o întâmplare că toate cele prin care trecusem în ultimele șaptezeci și două de ore aveau legătură cu papi, picturi și profeții?

Ce avea să spună doctorul Fovel despre toate astea?

---

[1] Membru al unei confrerii de iluminați care exista în Germania în secolul al XVII-lea (n.tr.)

Oare de vină pentru toate astea era remarcabilul meu *bătrân de la Prado*, în care vedeam întruna descrierea lui Carpi?

Șapte fără zece seara. Am ajuns la muzeu cu o presimțire rea. Și nu era din cauza frigului. Mă frământa faptul că pierdusem toată ziua cu acea temă neprevăzută și acum nu-mi mai rămânea decât o oră ca să-l găsesc pe maestru. În timp ce eram zgâlțâit de balansurile metroului mi-am imaginat tot ce putea fi mai rău. Poate că Fovel mă pusese la încercare, la fel cum făcuse bătrânul Roncalli cu Pier Carpi, iar dacă nu mă prezentam la timp, aveam să pierd mare șansă de a avea acces la enigmele sale. Poate că, dacă nu dădeam de doctorul Fovel așa cum stabiliserăm, nu aveam să-l mai văd niciodată.

Fugind, am pătruns în inima pinacotecii prin intrarea Velázquez, luminată de beculețe de Crăciun. Fără să le acord nici cea mai mică atenție, am luat-o la stânga în căutarea galeriei de pictură italiană. Acolo ne luaserăm rămas-bun. Chiar în fața tabloului *Perla*. Dar nu l-am văzut.

Nu era acolo.

Cu pulsul accelerat, m-am uitat în toate direcțiile, încercând să-i recunosc haina neagră printre ultimii vizitatori ai zilei. Am hoinărit chiar și prin sălile alăturate, ca nu care cumva maestrul cel misterios să fi decis să se recreeze lângă tablourile lui Botticelli[1] sau ale lui Dürer[2]. Dar totul a fost în zadar. Mai rămânea o ultimă opțiune: ar putea fi în sala 13. Unde în altă parte? Acolo m-a trimis duminică, atunci când ne-am luat rămas-bun. „Este preferata mea", spusese. Și, conștiincios, m-am apropiat de unul dintre panourile informative din muzeu pentru a o localiza.

Planul clădirii nu părea foarte complex. Era alcătuit din șaptezeci și patru de săli împărțite pe două etaje, dar unde naiba era cea cu numărul treisprezece?

---

[1] Sandro Botticelli, pictor italian, unul dintre cei mai mari pictori reprezentanți ai Renașterii italiene (n.tr.).

[2] Albrecht Dürer, pictor german, creator de gravuri și teoretician al artei, una dintre personalitățile de seamă ale istoriei universale a artei (n.tr.).

– Sala 13?

Supraveghetoarea căreia m-am adresat precipitat m-a privit de sus până jos, ca și cum aș fi întrebat-o de ceva de pe o altă planetă.

– Am stabilit să mă întâlnesc acolo cu un prieten, am zis încercând să-i risipesc suspiciunile.

Tinerei supraveghetoare i-a scăpat atunci un chicot.

– Ce vi se pare așa de amuzant?

– Păi, ai fost ținta unei glume, băiete! Nu există nicio sală 13 în muzeu. Înțelegi tu – mi-a făcut cu ochiul –, din cauză că aduce ghinion...

Pentru o clipă mi-a fost greu să accept ceea ce auzeam. Muzeul Național Prado, cea mai importantă instituție culturală din țară, evitase să numeroteze o sală cu acel număr fatidic, la fel cum unele companii aeriene omit rândul 13 în avioanele lor sau anumite hoteluri trec de la etajul 12 direct la 14. Eram uluit.

Domnișoara a insistat:

– Nu o căuta. Serios. Nu a existat niciodată.

În seara aceea am învățat ce înseamnă senzația de gol. Pustiul. Dintr-odată, mă aflam într-o fundătură. În fața unui zid cu neputință de trecut.

Ce trebuia să fac?

Să-mi fi jucat Fovel o festă de prost gust?

Sau poate, după cum am preferat să cred în acel moment, asta ar fi putut să facă parte dintr-un fel de încercare?

De prima dată când l-am văzut, Fovel îmi amintise, cine știe din ce cauză, de acel maestru peste care un foarte tânăr Christian Jacq dăduse în fața catedralei din Metz, în apropiere de Luxemburg, la începutul anilor șaptezeci. Când am citit-o, povestea lui m-a surprins. Relata cum odată Jacq, căruia încă îi lipsea mult până să devină scriitorul recunoscut la nivel mondial din ziua de azi, admira basoreliefurile acelei catedrale când un bărbat „de statură mijlocie, lat în umeri și cu păr argintiu“[1] – încă unul ca bătrânul lui Pier Carpi! – s-a apropiat de el și s-a oferit să-i fie ghid. A spus că se numește Pierre

[1] Astfel îl va descrie mulți ani după aceea Christian Jacq în *El iniciado*, Martínez Roca, Barcelona, 1998, p. 15. (n.a.).

Deloeuvre, un nume cu puternice rezonanțe masonice, traductibil literal prin *Piatră de Temelie.* Chestia e că, fie că aceasta era sau nu identitatea sa, acel tip l-a instruit pe Jacq cu privire la semnificația inițiatică a iconografiei de catedrală, oferindu-i o înțelegere globală despre templele creștine pe care, de atunci, autorul le-a văzut ca „mașini" pentru a se apropia de divin.

Totuși, învățătura lui Deloeuvre nu a fost una gratuită. Jacq a trebuit să treacă prin anumite încercări. Să demonstreze că într-adevăr merita să o primească. Să-și ia angajamentul că tot ce va învăța va fi folosit pentru a clarifica, nu pentru a semăna și mai multă confuzie.

Oare Fovel făcea cu mine ceva asemănător?

Sau oare eu, depășit de bombardamentul de informații din acele zile, începeam să văd năluci acolo unde nu exista decât un om cumsecade, dispus să-i ofere puțină conversație unui tânăr pasionat de artă?

Cel mai bine era să mă liniștesc. Trebuia să-mi țin în frâu imaginația. Să am răbdare. Dacă maestrul meu trebuia să apară, avea să o facă. Dacă nu, poate că trebuia să mă întorc a doua zi, sau a treia, având mai mult timp la dispoziție. Sau să dau uitării pentru totdeauna acea încurcătură. La urma urmelor, ideea de a fi supus unui fel de examen era rodul fanteziei mele. Atâta tot. Și însuflețit de acest gând, am făcut cale-ntoarsă, îndreptându-mi pașii spre galeria în care atârna *Perla.* Atât în cazul că maestrul ar fi sosit, cât și în cel contrar, cel puțin aveam să-mi potolesc spiritul admirând niște tablouri despre care deja știam mai multe lucruri. Nu avea să-mi facă niciun rău dacă stăteam să meditez în fața oricăruia dintre ele. Mai mult, acum eram conștient că unul dintre scopurile supreme ale artistului când a executat acele picturi fusese cel de a provoca o *experiență spirituală* în sufletul privitorului.

Am ales sau m-a ales, nu se știe niciodată, *Sfânta Familie sub stejar.*

Acesta era un tablou de dimensiuni asemănătoare cu cel pe care îl examinasem duminică împreună cu Fovel, cu aceeași Fecioară și aceiași doi prunci ca axe centrale ale compoziției, deși fără sfânta

Sfânta Familie sub stejar, Rafael Sanzio (1518).
Muzeul Prado, Madrid

Elisabeta din cel anterior. O absență, apropo, care conferea scenei o deosebită lipsă de gust, care mi-a atras atenția de la prima privire.

Docil în fața misterului acelei picturi și resemnat din cauza așteptării deșarte, m-am lăsat dus de instinct.

La început, nu i-am acordat importanță. Totuși, după vreo cinci minute în care nu mi-am desprins ochii de la acea *Sfântă Familie*, neliniștea inițială, pe care la început am atribuit-o stării mele de surescitare, a devenit un zbucium nejustificat.

„Ia stai puțin." M-am frecat la ochi. „De ce mă simt așa?"

Făcând un efort de a-mi explica acea primă impresie, am încercat să o atribui geometriei imaginii. Pe când în *Perla* personajele se grupau formând un triunghi foarte asemănător cu cel care se intuia în *Fecioara între stânci* de Leonardo, în aceasta formau o diagonală care dădea impresia că le împrăștia. Așadar, acea „dezordine" era cea care mă tulbura? „Nu", am tras eu concluzia imediat. „Nu e cu putință." Mai ales pentru că imaginea era foarte bucolică. Nu se zărea nicio amenințare în peisaj. Mai mult: însuși Sfântul Iosif, care în celălalt tablou era aproape ascuns, îi contempla acum pe micuți cu o expresie meditativă, liniștită, ca și cum, deși intuia viitorul care îi aștepta, nu îl îngrijora câtuși de puțin. Și în spatele lor, un răsărit asemănător cu cel din *Perla*. O prevestire a aurorei pe care cei doi copii urmau să o aducă omenirii.

Tabloul era, așadar, senin. Cam melancolic. Balsamic.

Dar de ce nu-mi oferea pace?

– Ce e, fiule? Te tulbură, nu-i așa?

„Doamne!", am tresărit. Vocea severă a doctorului Fovel a răsunat în spatele meu, ca și cum s-ar fi ivit din neant.

– Mă bucur să te văd din nou, a adăugat cordial.

M-am uitat la picioarele lui. Știu că sună ciudat. Dar am citit undeva că fantomele nu au picioare. Desigur, Fovel le avea la locul lor. De fapt, era încălțat cu niște pantofi englezești cu cataramă, pe care era imposibil să nu-i fi auzit tropăind pe pardoseală. Și se afla din nou în fața mea, cu același aspect impecabil pe care-l avea data trecută.

– Este firesc ca această pictură să-ți producă o anumită neliniște, fiule... a adăugat de parcă mi-ar fi putut ghici starea de spirit.

Eu i-am zâmbit. Presupun că m-am strâmbat pentru a înlătura spaima. Maestrul se prezentase chiar în locul primei noastre întâlniri, exact așa cum promisese. Poate că așteptase ca sălile muzeului să se golească încet-încet, pentru că, atunci când a apărut, o tăcere aproape absolută învăluia din nou acel loc. El și-a văzut de ale lui.

– ...și asta e din cauză că mesajul lui este la fel de echivoc ca al *Fecioarei între stânci*, pe care a rămas să o explicăm de duminică. Îți amintești?

Am încuviințat.

– Știi în ce constă acel echivoc? Uită-te bine la tablou, te rog.

L-am ascultat. Dar nu am zis nimic.

– Vezi? Imaginează-ți pentru o clipă că n-ai nici cea mai mică idee despre credința creștină. Dacă nu zăbovești asupra considerațiilor religioase, acesta ți se va părea portretul unei familii cu doi copii. Dar Isus, tu și milioane de creștini știți deja asta, a fost singur la părinți, nu?

„Firește!", am reacționat. „Cum de nu mi-am dat seama înainte?"

– Mai e ceva: fii atent la copii. Și la leagănul de răchită. Este același pe care l-am văzut deja în *Perla*, doar că, spre deosebire de acela, în acesta amândoi pruncii au câte un picior vârât între cearșafurile lui. Nu trebuie să fii prea isteț pentru a citi acel simbol, nu-i așa? Prin asta Rafael ne spune că amândoi au aceeași obârșie. Au aceeași origine genealogică.

– Îngerul Gabriel, mi-a scăpat, nu fără o oarecare ironie.

Fovel mi-a pus o mână pe umăr. Am simțit un fior.

– Nu e de luat în glumă, fiule. La începutul secolului, un filosof din Imperiul austriac, pe nume Rudolf Steiner, a crezut că a înțeles, în sfârșit, de ce atâția artiști ai Renașterii s-au încăpățânat să îi facă portretul Fecioarei cu doi copii, care semănau ca două picături de apă. Nu au fost doar cele pictate de Rafael sau Leonardo, ci și de

Tiepolo[1], Yáñez de la Almedina[2], Juan de Juanes[3], Luini[4], Cranach[5], Berruguete[6]. Zeci de pictori! A picta doi bebeluși identici lângă o singură mamă a devenit un obicei discret. Ca și cum, brusc, artiștii ar fi înțeles ceva. Ca și cum ar fi avut acces la vreun tip de cunoaștere care rămăsese ascunsă până atunci și ar fi vrut să o împartă cu acei mecena care le comandau picturile. Ce-i drept, în mod subtil.

„Rudolf Steiner." Am mâzgălit acel nume în caietul pe care-l aveam la mine.

– Vă referiți la o cunoaștere diferită de cea din *Apocalypsis Nova?* am întrebat.

– O, da! Pentru Steiner, ceea ce aceste tablouri dovedesc cu adevărat este faptul că au existat doi copii Isus, doi mesia care s-au născut aproape în același timp în Galileea, din familii diferite, dar apropiate, și a căror existență s-a dorit să fie ascunsă lumii. După cum a explicat în conferințele sale, primele comunități creștine au hotărât să ascundă acel fapt pentru a nu crea sciziuni inutile între ele. Câteva secole mai târziu, cei care au avut acces la acel secret au început să-l sugereze în iconografie, dar deghizându-l pe unul din cei doi copii în Ioan Botezătorul, pentru a evita un scandal. Sau chiar ceva mai rău.

---

[1] Giovanni Battista Tiepolo (1696, Veneția – 1770, Madrid): pictor baroc, tatăl pictorilor Giovanni Domenico Tiepolo și Lorenzo Tiepolo (n.tr.).

[2] Hernando sau Fernando Yáñez de la Almedina (1505–1537): pictor spaniol renascentist, cel care a introdus stilul quattrocentist italian în Valencia și Castilia (n.tr.).

[3] Juan de Juanes (1507–1579), nume sub care este cunoscut Vicente Juan Macip, pictor spaniol al Renașterii (n.tr.).

[4] Bernardino Luini (1482–1532), pictor italian, făcând parte din școala lui Leonardo da Vinci (n.tr.).

[5] Lucas Cranach cel Bătrân (1472–1553), unul dintre cei mai de seamă pictori germani din perioada Renașterii. A fost un adevărat maestru în folosirea culorilor, dar și un desenator inegalabil și un grafician desăvârșit (n.tr.).

[6] Alonso González Berruguete (1490–1561), sculptor spaniol din perioada Renașterii, fiul celebrului pictor Pedro Berruguete (n.tr.).

– Doi prunci Isus? Auzisem că Sfântul Toma ar fi putut fi frate cu Isus, pentru faptul că numele său în aramaică înseamnă „geamăn"...[1] dar ceea ce propuneți dumneavoastră este și mai incredibil. Este o nebunie!

– Nu te ambala, fiule! m-a dojenit solemn. Deschide ochii. Privește lumea fără prejudecăți. Apelează întotdeauna la surse și decide apoi tu însuți unde se află adevărul. Aceasta este măreția căii pe care ți-o propun.

În acel moment nu știam cât de departe avea să mă ducă acea frază. La drept vorbind, pe atunci eu știam foarte puține despre Steiner. Doar că a fost un filosof apreciat, adept al lui Goethe, scriitor și artist, dar mai ales o persoană care a încurajat culturile bio, clinicile care considerau că bolile trebuie să fie tratate creând un echilibru între fizic și spirit sau școlile Waldorf. Acea imitație a lui Leonardo de la începutul secolului XX, care picta, sculpta, scria și concepea chiar și structuri arhitectonice, își imaginase un sistem de învățământ care nu numai că intensifica studiul tradițional, ci și cunoașterea intuitivă și apropierea de arte dintr-o perspectivă emoțională. Numele lui pe buzele lui Fovel se dovedea mai mult decât promițător. L-am subliniat. Și am notat lângă acesta numele unei persoane care avea să știe să-mi spună mai multe despre el: Lucía.

Am păstrat acea pistă și i-am trântit ceea ce-mi doream să-i spun de o zi întreagă.

– Știți, domnule doctor? Mă bucur că menționați faptul de a apela la surse, pentru că tocmai asta am și făcut.

– Serios?

– O, da! Am fost la biblioteca de la El Escorial și am ținut în mâinile mele volumul *Apocalypsis Nova,* am continuat. Acum știu cum i-a inspirat pe Leonardo și Rafael; și pot chiar să și demonstrez că cel puțin Da Vinci a avut acea carte în colecția sa personală.

---

[1] În caz că asta n-ar fi de-ajuns, pe Toma tradiția creștină îl numește și *Didimo,* care în greacă înseamnă tot „geamăn" (n.a.).

Dezvăluirea mea i-a picat ca o bombă bătrânului maestru. Am văzut asta în ochii lui. Pupilele sale s-au dilatat discret în timp ce expresia de pe chipul său se modifica.

– Ia te uită... a șoptit Fovel. Asta chiar e o surpriză.

– Apropo... Acum că îl simțeam pe terenul meu, am profitat ca să întreb: Ați fost cumva săptămâna trecută la mănăstire ca să consultați cartea călugărului?

Privirea întunecată a maestrului a fulgerat pentru o clipă.

– Nu. De ce mă întrebi?

– Nu? am șoptit. Așa, pur și simplu.

– Și referitor la Rafael? Ai găsit legătura lui cu *Apocalypsis Nova?*

Am scuturat din cap, puțin cam decepționat.

– Despre asta nu a știut nimeni să-mi spună ceva.

– Păi, e foarte simplu. Ia să vedem, cine conduce biblioteca de la El Escorial, fiule?

– Augustinii.

– Și nu ți-au povestit?

– Ce să-mi povestească, domnule doctor?

– Că unul dintre principalii mentori ai lui Rafael Sanzio la Roma a fost starețul Ordinului Sfântului Augustin, părintele Egidio de Viterbo.

– Nu am auzit niciodată pomenindu-se de el.

– Și bănuiesc că nici de Tommaso Inghirami, bibliotecarul lui Iulius al II-lea.

– Nici.

– Păi, amândoi au fost cei care, la sugestia compatriotului lui Rafael, Donato Bramante, l-au introdus la curtea lui Iulius al II-lea și cei care au condus nici mai mult, nici mai puțin decât proiectul artistic al *Școlii din Atena.* Amândoi au fost adepți ai lui Marsilio Ficino[1], știi tu, acel florentin doct care a tradus în latină cărțile lui Platon și ale

[1] Marsilio Ficino: unul dintre cei mai influenți filosofi umaniști ai Renașterii italiene, întemeietorul faimoasei Academii Platonice, primul traducător al operei lui Platon în limba latină (n.tr.)

lui Hermes Trismegistus[1], dezlănțuind o pasiune fără limite pentru învățăturile dispărute ale lumii antice; deși este vorba doar de cele compatibile cu creștinismul, firește. Într-un cuvânt, Ficinio a fost cel care „a inventat" Renașterea la academia lui din Careggi, pe vremea lui Cosma cel Bătrân[2], și cel care a inoculat ideea conform căreia filosofii trebuie să se susțină pe principiile fizice pentru a le atinge pe cele metafizice. Pentru acel grup de persoane, materia, partea vizibilă, este poarta ascunsă prin care se asigură accesul spre spiritual, spre invizibil. Spre Dumnezeu.[3] Și Rafael a învățat să picteze împreună cu ei, slujind acest scop suprem.

– Vreți să-mi spuneți că picturile sale sunt un fel de porți spre lumea spirituală?

– Așa cum au fost catedralele gotice înălțate de maeștrii constructori în secolul al XII-lea. Exact.[4]

– Atunci este vorba despre o idee care provine din vremuri foarte îndepărtate...

– De fapt, din preistorie, fiule. În vremea cavernelor, cu cel puțin patruzeci de mii de ani în urmă, se pictau deja imagini pe pereți pentru a avea acces la lumile subtile. Arta era prețuită pentru valoarea ei practică, nu estetică, fiindcă permitea fixarea unor scene și simboluri

---

[1] Hermes Trismegistus: numele grecesc al unui personaj mitic alcătuit dintr-un sincretism al zeului egiptean Dyehuty și al zeului grec Hermes (n.tr.)

[2] În ale sale *Estudios sobre iconología* (Alianza, Madrid, 1972, p. 189), eruditul Erwin Panofsky a definit Academia Platonică din Florența ca „un grup select de oameni strânși laolaltă de prietenia reciprocă, o plăcere comună pentru talent și cultura umană, o venerație aproape religioasă pentru Platon și o admirație exaltată pentru un înțelept blând și amabil, Marsilio Ficino". Nu-mi trece prin cap o mai bună sinteză a ceea ce a fost locul în care s-a plantat sămânța Renașterii (n.a.)

[3] Marsilio Ficino, „On the Platonic Nature. Instructions and function of the Philosopher" în *Meditations on the Soul,* Inner Traditions International, Rochester, VT, 1996, p. 88 (n.a.)

[4] A se vedea romanul meu *Las puertas templarias* (Martínez Roca, Barcelona, 2000) pentru o dezvoltare completă, în cheie de ficțiune, a acestei idei (n.a.)

care deseori evocau supranaturalul. Oamenii trebuiau să învețe să le privească din suflet, nu doar cu ochii.

– Și Rafael? Și-a atins scopul? A deschis acele... porți?

Fovel și-a dus mâna la păr, netezindu-și-l peste cap, de parcă ar fi căutat cel mai bun mod de a-mi transmite următoarea lui opinie.

– În Evul Mediu și Renaștere, prietene, toată lumea accepta că artiștii, intelectualii (dar și nebunii) erau singurii pregătiți să atingă momente de plenitudine mistică. Într-un fel, erau văzuți ca paznicii cheilor care deschideau Lumea de Dincolo. Oameni capabili să unească lumea terestră cu puterile cerești.

– Ca spiritiștii...

– În acest domeniu este cazul să ne selectăm foarte bine cuvintele, fiule. Dar, într-adevăr, au fost ceva de genul acesta. Era considerat drept ceva firesc faptul că orice ființă umană sublimă ar fi fost dată sau făcută cunoscută din „sfere superioare". Din ele se credea că provine întreaga ordine și armonie. Ficino a scris mult despre această chestiune și știam chiar că el însuși a captat lucruri comunicate din surse supranaturale.[1] Înțelepți respectabili ai Bisericii, ca Toma din Aquino[2], au studiat misterul. Și protectorii romani ai lui Rafael, cu siguranță, l-au instruit în ceea ce privește existența acelei legături și a modului de a o întări.

– Pare convingător.

– Este și-ți voi demonstra. Să vorbim despre Tommaso Inghirami, bibliotecarul.

– Vă ascult.

– În 1509, în timp ce picta *Școala din Atena,* Rafael a petrecut câteva zile făcându-i portretul. În acel tablou, prietenul neoplatonic al pictorului apare cu un strabism vizibil. Este același defect pe care, câțiva ani mai târziu, îl vom vedea la copilul posedat din capodopera

[1] Manuel Ríos Mazcarelle, *Savonarola: una tragedia del Renacimiento,* Merino, Madrid, 2000, p. 132 (n.a.)

[2] Sfântul Toma din Aquino, călugăr dominican, teolog, filosof, doctor al Bisericii (n.tr.)

sa *Schimbarea la față*. În cheia simbolică a epocii, acea caracteristică indica accesul pe care amândoi – copilul și înțeleptul, amândoi cu *privire deosebită* – îl aveau la surse supranaturale de cunoaștere. Amândoi, unul pe calea studiului, dar tot cu ajutorul spiritismului și al altor științe oculte, iar celălalt prin intermediul extazelor, atinseseră împărăția spiritului.

– Dar asta e nemaipomenit! Dacă accept așa ceva, va trebui să cred că jumătate dintre personajele din acele vremuri erau un fel de mistici, de iluminați. Călugărul Amadeo, bibliotecarul papei, chiar și Rafael...

– Nu jumătate. Toți! Și nu numai personajele de seamă, fiule. Conform doctrinei neoplatonice a lui Ficino, pe care maeștrii săi De Viterbo și Inghirami i-au inoculat-o lui Rafael, omul este „un suflet rațional care împărtășește mintea divină, dar care folosește un trup".[1] Coborând pe pământ, misiunea lui nu este alta decât aceea de a îndeplini rolul de „lanț de legătură între Dumnezeu și lume".[2] Și cât despre călugărul Amadeo, a zis Fovel scăzând puțin tonul, este ceva ce nu ți-am spus și care îl leagă pe Rafael, fără nicio îndoială, de *Apocalypsis Nova*...

– Despre ce e vorba?

– Legătura este *Schimbarea la față*. Originalul se află la Muzeul Vaticanului. Ar trebui să te duci să o vezi.

– Mă tem că este cam departe, domnule doctor, am oftat.

– Nu contează. Ai noroc. O poți admira și aici, în excelenta copie pe care a făcut-o discipolul său, Giovanni Francesco Penni, și care se păstrează în acest muzeu. Vasari a spus despre ea că este mărețul tablou al lui Rafael, opera sa „cea mai frumoasă și cea mai divină".

---

[1] Marsilio Ficino, *In Platonis Alcibiadem Epitome*, bibl. 90, p. 133: „Est autem homo anima rationalis, mentis particeps, corpore utens". (n.a.) (Omul este un suflet rațional care participă la spiritul divin și se folosește de un trup – n.red.)

[2] Marsilio Ficino, *Theologia Platonica*, III, 2, bibl. 90, p. 119 (n.a.)

Portretul lui Tommaso Inghirami, Rafael Sanzio (1509).
Galeria Palatină, Florența

Și sunt de acord. De fapt, reflectă ca nicio altă pictură din întreaga istorie felul în care comunică lumea vizibilă și cea invizibilă.

– Dar tablourile care înfățișează lumea cerească sus și lumea materială jos sunt destul de banale, am obiectat eu, încercând să mi-o aduc aminte.

– Asta așa e. Dar în *Schimbarea la față* există o înțelepciune ascunsă pe care nu o vei întâlni în nicio alta. Este o filosofie care explică modul în care ambele lumi interacționează prin intermediul ființei umane, exact așa cum au susținut Ficino și Academia sa.

Am ascultat acele chestiuni cu oarecare neîncredere.

– Vreți să spuneți că *Schimbarea la față* este un fel de tratat despre comunicarea cu Lumea de Dincolo?

– Fă o încercare. Când te vei afla în fața acelui tablou, urmează observațiile pe care ți le voi da și vei înțelege. O să vezi: reprezentați în planul inferior, o să-i găsești pe apostoli discutând în jurul unui copil de vreo doisprezece ani care pare posedat. Este cel cu *privirea deosebită*. Fii atent mai ales la modul în care ridică un braț spre cer și cu celălalt arată spre pământ, ceea ce este o adevărată declarație de principii a rolului său ca intermediar între cele două lumi. Din nou, nici acea scenă nu este luată din Biblie. În niciun moment nu se spune că un posedat ar fi stat împreună cu apostolii la baza muntelui Tabor. Și totuși, îl vedem acolo pe Matei, așezat jos, cu o carte deschisă, fără să atingă pământul cu picioarele, indicându-ne că nici de data asta cunoașterea tradițională nu ne va ajuta să înțelegem transcendentul. Matei își ațintește privirea asupra unei femei. Și ea ascunde o altă cheie importantă. Acea femeie îngenuncheată care stă cu spatele la noi este o alegorie a *Sofiei*, înțelepciunea grecilor clasici. Și cu degetele sale arătătoare îl indică pe posedat. Este ca și cum tabloul ne-ar avertiza că înțelepciunea știe unde se află cheia pentru a reuși să trecem dintr-o lume în alta. Cheia este băiatul. Desigur, nu toți înțeleg asta așa. Iuda contemplă scena cu neîncredere. Și Simon Zelotul-Canaanitul. Și Iacob cel Tânăr. Și Toma. Doar Bartolomeu arată înspre Isus, care se înalță la ceruri, deși este evident că nici

Schimbarea la față, Giovanni Francesco Penni (copia după originalul lui Rafael Sanzio, 1520). Muzeul Prado, Madrid

sărmanul apostol nu-l vede. Totuși, fii atent la asta: degetele care-l indică mai întâi pe copil și apoi pe Cel Reînviat ne spun strigând în gura mare că doar prin intermediul ființelor umane deosebite, cum este posedatul (sau ca Inghirami!), vom atinge sfera supranaturalului. Și pentru a-i recunoaște va trebui să apelăm la Sofia. Ai dreptate, este aproape un tratat de spiritism. Unul în care epilepticul și Fiul lui Dumnezeu apar în strânsă legătură. Ce lecție!

– Și ce rol are *Apocalypsis Nova* în toate astea, domnule doctor?

– A, da. E adevărat. Mă rog, cred că încă nu ți-am spus că *Schimbarea la față* a fost ultimul tablou pe care l-a pictat Rafael înainte de a muri, așa-i? *Divinul* avea doar treizeci și șapte de ani și, de fapt, l-a lăsat neterminat. Giulio de Medici, unul din cardinalii care apărea alături de Leon al X-lea în celebrul său portret, i-l comandase pentru a-l trimite la Narbonne[1], dar moartea pictorului a trunchiat proiectul. Tabloul l-au terminat discipolii din atelierul său exact la timp pentru a i-l duce, după unii, pe patul său de moarte, și după alții, în fața coșciugului în ziua înmormântării sale, în vechiul Panteon din Roma. Dar ceea ce mă surprinde cel mai mult este faptul că Giulio de Medici a hotărât ca tabloul să rămână la Roma și l-a trimis... la biserica mănăstirii San Pietro in Montorio!

– Nu vă înțeleg, domnule doctor, am șoptit.

– O să înțelegi imediat. Chiar în acea biserică, fiule, în 1502, fiind papă spaniolul Alexandru al VI-lea, un cardinal din Cáceres care se credea predestinat să devină viitorul Papă Angelic, a deschis pentru prima oară pentru lume manuscrisul *Apocalypsis Nova*. El a fost adevăratul vinovat pentru pasiunea pe care a stârnit-o acea carte printre elitele epocii sale. Îl chema Bernardino López de Carvajal. Și știi de ce dintre toate parohiile din Roma a ales-o pe aceea pentru ceremonia sa? Pentru că acel templu a fost ultima destinație a călugărului Amadeo în Roma! Aceea a fost biserica lui!

---

[1] Narbonne, oraș în Franța, subprefectură a departamentului Aude în regiunea Languedoc-Roussillon (n.tr.)

– Tinere, vă rog, muzeul se pregătește de închidere.

Vocea unuia dintre supraveghetori m-a smuls din acel moment de extaz. Dintr-odată, cercul pe care maestrul Fovel îl închidea în fața ochilor mei începea să aibă sens. Rafael. Călugărul Amadeo. Leonardo. Arta ca mijloc de comunicare cu Lumea de Dincolo. Ca depozitară a secretelor Istoriei Sfinte...

– M-ai auzit? Închidem.

– Da, gata, terminăm acum. Doar încă un minut, am bombănit ca și cum mi-ar fi pus cineva piedică.

– Grăbiți-vă.

Doctorul Fovel a ridicat din umeri.

– *Tempus fugit,* prietene, a zis. Dar e mai bine așa. Am impresia că ai deja multe lucruri la care să te gândești. Acordă-ți timpul necesar, digeră ce ai învățat și întoarce-te când vrei. O să fiu aici.

– În sala 13, nu?

Maestrul a zâmbit cu gura până la urechi.

– E un mod de a spune, da.

Și încă o dată, fără să-și ia rămas-bun, maestrul cel franțuzit de la Prado mi-a întors spatele. Mergând fără să facă zgomot s-a pierdut înăuntrul muzeului, luând-o într-o direcție fără ieșire spre stradă.

– Tinere... Închidem!

– Gata, vin.

5

CEI DOI PRUNCI ISUS

Mi-a luat câteva zile să asimilez tot ce se petrecuse în cursul acelei întâlniri rapide cu maestrul Fovel. A fost ca și cum a doua lecție a lui mi-ar fi luat toată energia mintală. M-a lăsat atât de extenuat încât în acea noapte m-am băgat în pat fără chef să iau cina sau măcar să mă uit la televizor. Slavă Domnului, a doua zi dimineață, expunerea mea despre profeții și război a fost mai bună decât prevăzusem[1]. Acea ultimă scânteiere de luciditate mi-a adus o creștere a notei și a respectului de sine. Totuși, puțin mai târziu, când am încercat să adun în scris impresiile ultimei noastre întâlniri sau să-mi deschid inima în fața Marinei povestindu-i tot, a fost imposibil. Tot ce am putut să procesez au fost senzații. Scânteieri de memorie. Licăriri fugitive de imagini care se dovedeau imposibil de interpretat rațional. Pe scurt, am avut impresia că am căzut pradă unei obsesii nesănătoase, unui fel de supradoză iconică pe care aveam să o depășesc doar dacă lăsam să treacă o perioadă prudentă de timp.

Speram ca sărbătorile de Crăciun să contribuie la destinderea situației. Timp de zece zile nu aveam să mă mai gândesc la Muzeul Prado, nici la maestrul cel ciudat. Și liniștea s-ar fi așternut imediat dacă nu s-ar fi ivit o călătorie-fulger, neașteptată până la un anumit

[1] Am ajuns chiar să public un articol cu notele din acea lucrare: „Profețiile și războiul", în revista *Más Allá de la Ciencia*, într-un număr monografic despre războiul din Golf, în martie 1991, pp. 30–35. (n.a.)

punct, în inima Castiliei. La Turégano. Nu m-am bucurat niciodată așa de mult că am o mașină la dispoziția mea ca în acele zile. Acolo, la umbra impresionantului castel din Segovia care îi servise drept închisoare lui Antonio Pérez, autotputernicul secretar al lui Filip al II-lea, actrița Lucia Bosé tocmai achiziționase o veche fabrică de făină în vederea transformării ei în ceea ce în curând avea să devină primul muzeu din lume dedicat îngerilor. Și chiar în acea veche ruină, între saci de ciment, schele, cărămizi, un radio vechi înșirând colinde și planuri atârnate de pereți, m-a invitat să bem o cafea.

Nu era nimic misterios în acea întâlnire. Vina era a mea. Îi telefonasem marți, imediat ce ieșisem din Muzeul Prado. Niște declarații de-ale ei într-un ziar important din Madrid în care comenta că era cititoare împătimită a lui Rudolf Steiner mă intrigaseră cu ceva timp în urmă. Și am fost infinit mai intrigat de îndată ce Fovel a menționat acel nume. Motivat de „coincidență", i-am lăsat un mesaj lung în căsuța vocală. Dar nu mă așteptam să-mi răspundă atât de curând printr-un mesaj lăsat telefonistei de la căminul meu: *Venite presto*[1]. Lucia.

Și așa am făcut, firește.

Amfitrioana mea s-a dovedit a fi imaginea vie a iluziei. Lucia, Miss Italia 1947, star internațional al cinematografiei, soția miticului toreador Luis Miguel Dominguín, mama lui Miguel Bosé și bunică de artiști, acceptase să se vadă cu mine de îndată ce a aflat cine sunt. Cu mai puțin de un an în urmă, eu publicasem un articol frapant despre îngeri într-una dintre revistele sale preferate și, după cum avea să-mi spună mai târziu, mi-a recunoscut numele imediat. „Citesc tot ce are legătură cu ei și memorez chiar și cel mai mic detaliu." Desigur, acela a fost un reportaj ciudat. L-am publicat la puțin timp după ce, în februarie 1990, un grup de tineri din Paiporta, în Valencia, s-au năpustit asupra mijloacelor de comunicare naționale afirmând că îngeri în carne și oase se întâlniseră cu ei și le dăduseră o carte misterioasă,

[1] Veniți repede! (în it., în orig.) (n.tr.)

Libro de las dos mil páginas[1], plină de profeții apocaliptice referitoare la viitorul nostru.[2] În articolul meu dezvăluiam, în plus, existența unui al doilea grup de „receptori" condus de un artist. Un pictor. Și tocmai asta i-a atras atât de mult atenția actriței, care deja întrezărea ideea unui muzeu cu pictură îngerească.

– Dar tu crezi sau nu că acei tineri au văzut îngeri *fizici?* a întrebat de îndată ce m-a primit, după ce mi-a lipit două pupături pe obraji și m-a invitat să o urmez înăuntrul muzeului ei în curs de amenajare.

Eu am ridicat din umeri, intimidat de întrebare. În curând aveam să descopăr că, în spatele acelui caracter vulcanic, se ascundea o inimă de aur.

– Mă rog... am șovăit. Ei așa spun. Adevărul e că nu știu.

– Păi, *io si credo!*[3] a exclamat spontană, în acea minunată limbă a ei în stare să amestece în deplină armonie spaniola și italiana.

– Și eu! a adăugat imediat un bărbat de vreo patruzeci și ceva de ani, brunet, cu păr rar și privire inteligentă, care ne aștepta în bucătăria improvizată a șantierului.

– *Oh, caro.* Acesta este prietenul meu Romano Giudicissi. Cum mi-ai zis că vrei să vorbești despre Rudolf Steiner și despre teoria lui referitoare la cei doi prunci Isus, l-am rugat să vină. Este un adevărat expert în ceea ce privește acest subiect. Sper că nu te deranjează.

– Sigur că nu!

– Nu e nimic ciudat în a crede că un înger din carne și oase ar putea să apară chiar aici, a decretat el cu aplomb în timp ce mă saluta, zâmbea și-mi indica o banchetă ca să iau loc. În Biblie se povestește cum doi îngeri s-au materializat în fața lui Avraam, s-au așezat la masa

---

[1] *Cartea celor două mii de pagini* (n.tr.)

[2] „Paiporta: îngerii și *Cartea celor două mii de pagini*", în revista *Más Allá,* 14 (aprilie 1990). Paginile 76–83. Am adunat parte din povestea lor într-o carte pe care am scris-o mulți ani mai târziu cu Jesús Callejo, *La España extraña,* DeBolsillo, Barcelona, 2007, pp. 239–242 (n.a.)

[3] Eu chiar cred! (în it., în orig.) (n.tr.)

lui, au mâncat și au fost văzuți de întreaga sa familie. De ce n-ar apărea așa și azi, dacă ar vrea?

– Poate că Romano e unul dintre ei și a venit să bea renumita mea cafea, a glumit Lucia.

– *Certo!*

Toți trei am petrecut o bună bucată de timp vorbind despre acel subiect. „Poate invizibilul să se materializeze?" Subiectul mă interesa. Chiar mult. Din ce citisem în urma conversațiilor cu doctorul Fovel, știam că aceea a fost una dintre preocupările intime ale lui Rafael Sanzio. Și asta pentru că, spre deosebire de marele Leonardo, maestrul din Urbino nu renunțase să picteze supranaturalul. De fapt, credea că trebuia să facă asta cu aceeași materialitate, cu aceeași verosimilitate cu care se reprezenta orice alt element din lumea vizibilă. Câtă dreptate avea maestrul de la Prado când l-a menționat pe Sfântul Toma din Aquino ca una dintre sursele sale de inspirație! Eram pe punctul de a descoperi că acest mare teolog medieval încercase să dea explicații „științifice", „raționale", la întrebări precum aceea. După părerea lui, invizibilul poate deveni uneori vizibil. Chiar tangibil. Și, prin urmare, poate fi pictat.

– Sfântul Toma! a exclamat Romano auzindu-mă menționându-i *Summa Theologica*. Știai că o vreme a dezbătut cu înflăcărare ideile altui teolog important, Pietro Lombardul, un milanez încăpățânat ca Lucia, care credea că îngerii au trup?

– Și Toma nega asta, bănuiesc...

– Mă rog. Nu chiar, Javier. El refuza ideea că ar avea trup *prin natura lor*, dar credea că, dacă aveau nevoie de unul pentru, să zicem, a apărea în fața Mariei și a-i vesti sarcina, aveau mijloace suficiente pentru a și-l procura...

– Mijloace? L-am privit foarte intrigat. Ce fel de mijloace?

– În *Summa Theologica* a spus că îngerii sunt în stare să-și facă un trup cu ajutorul aerului condensat. Și chiar și din nori.

Dintr-un anume motiv, acea idee mi s-a părut familiară. Imediat mi-am amintit de ce. Rafael fusese primul artist modern care

a început să-l reprezinte pe Isus în toată măreția sa, pe Duhul Sfânt și pe Dumnezeu, fără acel tip de aureolă cu care artiștii medievali îi înconjurau. Acele mandorla[1], căci așa se numeau, erau folosite pentru a indica prezența unei atmosfere sacre. Acționau asupra credincioșilor care le contemplau ca și cum ar fi fost un semn de trafic modern. Într-un fel, le transmiteau că acea imagine era de natură cerească. Dar Rafael a renegat acest mijloc și l-a înlocuit cu aer luminos sau cu nori. Oare l-o fi citit pe Sfântul Toma?

În plus, Romano pusese accentul și pe *Summa Theológica*, așa că am notat-o conștiincios ca să o consult. La puțin timp după aceea aveam să descopăr că interlocutorul meu fusese modest în aprecierile lui. Concepută de-a lungul unei nopți întregi de veghe, îngenuncheat în fața unui altar, marea operă a *Doctorului Angelic*, căci așa a fost numit Aquino după moartea sa în 1274, constituie o sursă infinită de surprize. Între cele peste două milioane de cuvinte ale sale, nu sunt puține cele pe care le dedică unor chestiuni supranaturale, schițând concluzii atât de îndrăznețe precum aceasta în care încearcă să explice materialitatea ocazională a îngerilor:

> Chiar dacă aerul, cu al său caracter de a se evapora, nu are chip nici culoare, totuși, când se condensează, poate fi modelat și colorat, după cum se vede clar în ceea ce privește norii. În felul acesta îngerii se întrupează cu ajutorul aerului, condensându-l cu aceeași putere divină atât cât este necesar pentru a forma trupul pe care îl vor ocupa[2].

– Este într-adevăr o teorie foarte poetică, a comentat Lucia, în timp ce ne servea o cafea italiană concentrată și mare. Îngeri făcuți din nori! Îmi place la nebunie.

Romano a zâmbit.

---

[1] Mandorla este conturul elipsoidal sau circular care înconjoară o persoană în întregime (n.tr.).

[2] Toma din Aquino, *Summa Theológica,* partea I, întrebarea 51, obiecția 3 (n.a.).

– Cel puțin Toma din Aquino le-a redat bunul nume atâtor persoane care au afirmat și încă afirmă că au văzut îngeri.

– Dar dacă le dotăm pe acele personaje biblice cu o natură prea corporală, lectura Bibliei devine foarte materialistă... Nu?

– Devine mai exactă, a intervenit Romano, serios. Credem că fizicul este o parte din același *întreg* ca spiritualul. Ambele lumi se află într-o interacțiune perfectă și perpetuă. Nu este vorba despre „locuri" diferite, cum credeau teologii scolastici anteriori Sfântului Toma.

– Dar gata cu vorba! Lucia lăsase cafetiera într-o parte așezându-se în sfârșit la masă. Trebuie să gustați pastele...

Amfitrioana noastră a destins atmosfera explicându-ne câteva dintre ideile pe care le avea pentru muzeul ei și greutățile cu care se confrunta, dorind să-și prezinte proiectul politicienilor locali.

– ... Nu știu să vorbească decât de transhumanță și de omorârea porcilor. Imaginați-vă cum ar fi dacă le-aș mai povesti și despre marele secret referitor la cei doi Isus!

La a treia ceașcă de cafea și a doua bucată de plăcintă eram deja pregătiți să abordăm chestiunea care mă purtase până la Turégano. Romano mi-a întins mai întâi o carte mică, pe care am luat-o curios. Pe copertă era reprodusă prima versiune a *Fecioarei între stânci*, împreună cu alte tablouri religioase pe care nu am știut să le identific.

– Am scris-o eu, a zis fără pic de înfumurare.

Volumul se intitula *Cei doi prunci Isus: povestea unei conspirații* și fusese publicat de o mică editură de specialitate.[1]

– Primul lucru pe care trebuie să-l știi, a continuat Romano, este că afirmația că au existat... nu unul, ci doi prunci Isus nu îi aparține doar lui Steiner. Se găsește chiar în Evanghelii.

Interlocutorul meu părea să vorbească serios.

– Evanghelia după Matei se referă la un copilaș care se naște în sânul unui cuplu deja cununat, a cărui genealogie dinspre ramura lui

[1] Romano Giudicissi și Maribel García Polo, *Los dos niños Jesús: historia de una conspiración*, Muñoz Moya y Montraveta, Cerdanyola del Vallès, 1987 (n.a.).

Iosif datează încă din vremea regelui David. Împrejurarea aceea făcea din acel bebeluș un candidat ideal pentru a duce la îndeplinire profeția conform căreia un fiu de regi, născut în Betleemul Iudeii, avea să devină un monarh cu o putere imensă. În plus, Matei este cel care povestește că Irod cel Mare, orbit de mânie, urzește un plan pentru a isprăvi cu acel copil care-i amenința stirpea și încearcă chiar să se folosească de niște magi călători pentru a ajunge la el.

„Din nou acea obsesie profetică", am gândit eu. Dar l-am lăsat pe Romano să-și continue argumentarea.

– În schimb, Evanghelia după Luca oferă o genealogie foarte diferită, care pornește de la Isus și trece pe lângă o ramură despărțită de regele David, cea a fiului său Natan, până ajunge la Adam și Eva. Copilul la care face referire Luca provine din Nazaret și, din motive cronologice care se deduc din recensământul roman pe care-l menționează evanghelistul, este diferit de cel al lui Matei. Amândoi trebuie să se fi născut la o diferență de cel puțin patru sau cinci ani.

Romano mi-a deschis atunci cartea sa la citatul lui Rudolf Steiner, pe care l-am lecturat fără să crâcnesc:

> La începutul erei noastre trăiau la Betleem și Nazaret doi bărbați pe nume Iosif. Amândoi erau căsătoriți cu două femei pe nume Maria. Maria din Nazaret este o ființă pură și virginală; cealaltă Maria, cea de la Betleem, poartă în sine toată moștenirea unui trecut dureros. Cei doi Iosif se trag din David: cel de la Betleem pe linia regală, care trece pe la Solomon. Iosif cel din Nazaret pe linia preoțească, descendentă din fiul lui David, pe nume Natan[1].

– Este începutul poveștii, a zâmbit. Amândouă cuplurile vor avea câte un copil și amândouă îi vor pune numele Isus. Copilul care se trage din ramura regală sau solomonică la care face referire Matei

[1] *Ibidem*, p. 25 (n.a.).

este acela în fața căruia vor îngenunchea Regii Magi. Celălalt, cel care se trage din Natan sau pe linie preoțească, cel pe care-l citează Luca, este cel care va fi adorat de păstori. Când vorbim despre aceste episoade, obișnuim să o facem pe de rost și tindem să le amestecăm ca și cum toți evangheliștii ar povesti același lucru. Și nu este adevărat. Cărțile lor relatează lucruri diferite, care deseori se contrazic...

– Dar este foarte greu de crezut că...

– Așteaptă, Javier, mi-a confirmat Lucia umplându-mi din nou ceașca de cafea. Partea cea mai interesantă abia acum urmează.

– *Grazie, Lucia,* a zâmbit din nou Romano. Steiner este singurul care dă o explicație clară pentru acele contradicții. Și o face datorită faptului că a dezvoltat un sistem de gândire complex, care i-a permis să aibă acces la adevăruri ascunse. În cărțile și în conferințele sale a vorbit deseori despre existența unei „științe spirituale" în opoziție cu știința tradițională. În acea știință, chestiuni precum sufletul, reîncarnarea sau planurile inferioare și superioare ale existenței nu se discută. Și din acel punct de vedere și având acces la surse cu siguranță imateriale, Steiner a reconstituit biografia acelor doi copii.

– Te referi la faptul că s-a întâmplat prin intermediul unui tip de revelație? am zis gândindu-mă la aventura călugărului Amadeo, cu cinci secole în urmă.

– Spune-i cum vrei, Javier. Pentru a cunoaște acea „știință spirituală" trebuie să te îndepărtezi neapărat de lumea materială. Steiner a făcut-o.

– Era spiritist?

– Sigur că nu! Steiner a fost un filosof. Dacă în loc să moară la vârsta de șaizeci și patru de ani ar fi făcut-o la cincizeci, înainte de a pătrunde în „partea ascunsă", azi ar fi considerat de talia lui Bergson[1],

[1] Henri-Louis Bergson, scriitor și filosof evreu francez, ale cărui idei au pătruns și în literatură, prin intermediul operei lui Proust. A fost laureat al Premiului Nobel pentru Literatură în 1927 (n.tr.)

Husserl[1] sau Karl Popper[2]. Dar curiozitatea lui l-a îndemnat să exploreze și alte căi. Care nu au avut nicio legătură cu spiritismul.

– Atunci... cum a avut acces la acele revelații?

– Nu putem decât să speculăm. Steiner era convins că dincolo de lumea materială pe care ne-o dezvăluie simțurile există o alta spirituală. Și credea că orice ființă umană are capacitatea de a le atinge pe amândouă. Ar fi de ajuns un simplu antrenament pentru ca, de exemplu, să ajungem să controlăm acea perioadă care există între starea de veghe și cea de somn și să ne lansăm spre acea lume invizibilă.

– Și credea că oricine ar putea face asta?

– De fapt, o facem. Când citim o carte care ne emoționează pătrundem într-o stare mentală diferită. Este ca și cum am intra într-o altă lume. Când admirăm o pictură sau ascultăm o melodie care atinge ceva înlăuntrul ființei noastre se întâmplă același lucru. Este ca și cum am reuși să ne înălțăm deasupra a ceea ce este material și, pentru o clipă, am fi în stare să împărtășim ceva sublim. Așadar, Steiner a explorat acele stări de conștiență și a obținut de la ele multă informație.

– Precum cea referitoare la cei doi Isus...

– Exact. În mai multe dintre conferințele sale ne-a dat detalii convingătoare despre felul în care Isus cel solomonic și Isus cel natanic au trăit în cele din urmă în același sat. Chiar și despre felul în care între părinții lor s-a legat o strânsă prietenie. Copilul pe care-l menționează Matei s-a remarcat imediat ca un înțelept. În schimb, tovarășul său de joacă, Isus cel descris de Luca, a întâmpinat mai multe greutăți pentru a se adapta în lume. Primul a avut frați de sânge. Al doilea a fost fiu unic. Când s-a născut primul, Gabriel i-a apărut tatălui acestuia în vise. Doar lui. De fapt, așa relatează Matei.

---

[1] Edmund Husserl, filosof austriac, creatorul fenomenologiei moderne, care a jucat un rol hotărâtor în dezvoltarea existențialismului (n.tr.).

[2] Sir Karl Raimund Popper, filosof englez de origine austriacă, considerat unul dintre cei mai mari filosofi ai științei din secolul XX (n.tr.).

În schimb, al doilea s-a născut după viziunea pe care a avut-o Maria cu același înger. Diferențele între cei doi au fost, după cum vezi, foarte multe.

– Bine. Am tras aer în piept. Să presupunem că te cred. Cum de am sfârșit prin a-i contopi într-o singură ființă?

– Pentru că s-a întâmplat ceva.

– Ceva?

– Aceasta este partea cel mai greu de acceptat pentru mentalitatea noastră rațională. O să-ți povestesc cât pot de bine, mi-a promis.

Am încuviințat și l-am îndemnat să continue.

– Steiner afirmă că, atunci când copilul natanic a împlinit doisprezece ani, cele două familii cu fiii lor au plecat în pelerinaj la Ierusalim cu ocazia sărbătorii Paștelui. Îți amintești episodul pe care-l povestește Luca, când Isus se rătăcește în templu? Acel Isus a fost cel neadaptat, cel tăcut, și totuși a ieșit schimbat din acel loc, cu o erudiție și o cunoaștere a Sfintelor Scripturi neobișnuite pentru cineva de vârsta lui. Steiner ne relatează că, în templu, sufletul celor doi copii s-a contopit într-unul singur. A fost un proces spiritual, greu de explicat, care a durat trei zile până s-a desăvârșit și care l-a slăbit pe Isus cel solomonic și l-a făcut să moară la scurt timp după aceea, transferându-și inteligența în candidul Isus cel natanic.

– Adevărul e că pare science-fiction.

– Înțeleg. Vorbim despre o altă logică. Dar este un fapt dovedit că, începând din acel moment, evangheliștii au trecut sub tăcere tot ce avea legătură cu Isus. Nu ne-au mai povestit nimic despre el până la reapariția sa în Iordan, botezul său și începutul vieții sale publice. În acel moment apare Hristos cel pe care îl cunoaștem, cel Uns, bărbatul care a înțeles care este misiunea sa și care este dispus să moară pentru ea.

– Și nimeni până la Steiner nu și-a dat seama de asta? am întrebat cu anumită strengărie, amintindu-mi ceea ce îmi spusese maestrul de la Prado cu câteva zile în urmă.

– Ba da! Mulți pictori s-au legat în mod inconștient de acea idee și au îndrăznit să o reprezinte în operele lor. Trebuie să fi trecut printr-un proces asemănător cu cel al filosofului nostru. Cel mai ilustru dintre acei artiști vizionari a fost Bergognone, un pictor care la începutul secolului al XVI-lea a elaborat un stuc în care a recreat ceea ce i s-a întâmplat lui Isus în templu. Se află în bazilica Sfântului său ocrotitor, Sfântul Ambrozie, la Milano, și este unicat. De aceea l-am pus pe coperta cărții mele. Uite. Acesta este.

Mi-am apropiat privirea de locul indicat și am rămas stupefiat. Cunoșteam biserica unde se afla acea scenă. În timpul unei călătorii de studii la Milano, am dat de ea hoinărind prin împrejurimile castelului Sforzesco. Îmi aminteam că-i admirasem altarul din aur masiv, șarpele din bronz care, conform tradiției, va cădea de pe coloana sa când se va apropia sfârșitul lumii, și chiar am meditat în fața scheletului Sfântului expus în cripta acestuia, dar nu dădusem niciodată atenție acelei imagini. Romano mi-a explicat că se păstra în tezaurul Muzeului Sfânt al bazilicii. Este vorba despre un panou executat într-un stil cam primitiv. Dar nu aerul său arhaic m-a șocat. În imagine, într-adevăr, se vedeau *doi copii Isus:* unul, așezat pe un trunchi și înconjurat de preoți. Și altul, protejat de Fecioară, stând în picioare, care părea pe punctul de a părăsi scena.

Cum era posibil?

– Ce? Cum interpretezi asta?

Am ridicat din umeri. Romano vorbea cu o siguranță zdrobitoare.

– Cert este că, așa cum ți-am spus, alți artiști din acea vreme au plăsmuit aceeași idee în operele lor. Steiner insinuează că acei bărbați „s-au conectat" la secret pentru că sosise momentul în care să înceapă să fie dezvăluit. În Muzeul Prado ai un exemplu minunat. Este vorba despre un tablou pictat de un discipol al lui Bergognone care a lucrat și pentru Leonardo da Vinci: Bernardino Luini. În sălile de pictură italiană atârnă *Sfânta Familie* a lui, pe care Filip al II-lea a primit-o cadou de la orașul Florența. O vei vedea imediat. Este foarte frumoasă. Înfățișează doi copii îmbrățișându-se la picioarele

unei Marii pictate în stilul lui Leonardo, ușor sașie[1], și un sfânt Iosif liniștit, sprijinit în cârja lui. Când o să contempli tabloul, Javier, oprește-te câteva minute asupra lui. Nu te grăbi. Încearcă să respiri atmosfera pe care o emană. Miroase crinul în floare și apoi privește atent la colțul inferior din stânga al tabloului. Sub unul din copii se vede tradiționala cruce de lemn lung a Botezătorului. Aparent, nu este vorba de o aluzie la al doilea Isus... Dar am să-ți spun ceva: sunt convins că tabloul a fost modificat pentru a-l face demn de privirea lui Filip al II-lea. Acea cruce s-a adăugat posterior, de către cineva îngrozit în fața secretului celor doi copii Isus.

– S-a adăugat?

– Da. Mulți proprietari ai acestor tablouri au optat pentru a-l deghiza pe unul din copii atribuindu-i însușirile Sfântului Ioan Botezătorul. Nimeni nu voia să aibă probleme cu Inchiziția. Așa că i-au îmbrăcat cu piei de miel sau le-au pus o cruce precum aceea ca să ascundă mesajul tabloului. Uneori îi cereau acele retușuri artistului original, dar dacă acesta murise sau refuza, nu șovăiau să îi încredințeze sarcina altuia. Scopul era să le facă să pară mai „ortodoxe", ca nimeni să nu pună întrebări stânjenitoare.

– Îmi poți da un alt exemplu de tablou retușat?

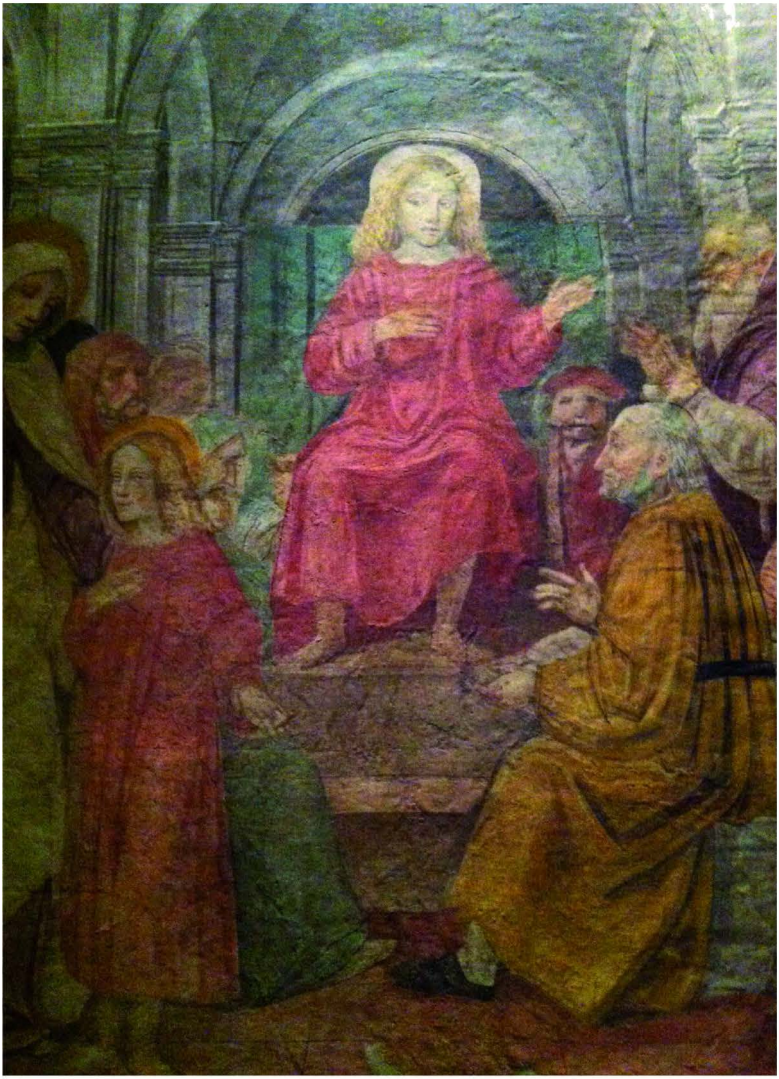
– Oricâte exemple vrei! *Fecioara între stânci* a lui Leonardo este unul dintre ele.

– Serios?

– Desigur. Prima versiune, cea care se păstrează în Muzeul Luvru, îi înfățișează pe doi bebeluși care par identici. În schimb, a doua, cea care există la National Gallery din Londra, îl prezintă pe unul din ei cu crucea Sfântului Ioan în poală. Ei, bine: acea cruce și aureolele pe care le au personajele nu sunt ale lui Leonardo. Au fost adăugate ulterior.

---

[1] Micul detaliu al strabismului la madonele lui Luini își are farmecul său datorită încărcăturii care știm deja că i-a fost acordată în secolul al XVI-lea acelei anomalii. Vladimir Nabokov, autorul romanului *Lolita*, a introdus pentru acel tip de privire expresia „ochi lucitori" într-o povestire pe care a publicat-o în 1924: *Veneția* (n.a.)



Isus între învățătorii din templu, Ambrogio Bergognone sau școala acestuia (începutul secolului al XVI-lea). Bazilica Sfântul Ambrozie, Milano

– Și cine ar îndrăzni să profaneze un tablou de Leonardo?

– Asta contează cel mai puțin, Javier. În acea vreme, artistul conta mult mai puțin decât mesajul operei sale. Amintește-ți.

Lucia m-a privit atunci cu ochii sclipitori.

– Și acum ce părere ai?

Întrebarea ei nu avea răspuns. Nu credeam nimic. Absolut nimic.

– Din punctul meu de vedere, ascunderea acestui adevăr este o conspirație nemaipomenită... a adăugat Romano.

– ... Dar dacă Steiner are dreptate, artiștii din Renaștere au fost cât pe-aci să o împiedice. Au făcut public secretul! am șoptit.

– Câțiva, Javier. Doar câțiva au făcut asta.

– Ca Rafael?

– Da. Ca el. Cunoști pictura numită *Sfânta Familie a Perlei?*

Am încuviințat. „Și cât de bine!"

– Steiner a observat că toate tablourile importante ale lui Rafael, în afară de *Schimbarea la față*, corespund unor scene anterioare morții Sfântului Ioan Botezătorul. Și asta se datorează faptului că, după părerea lui, personalitatea care îl însuflețea pe artist fusese, în altă viață, acel personaj biblic.

– Pentru a accepta asta trebuie mai întâi să crezi în reîncarnare.

– Adevărat, a fost de acord Romano. Dar *Școala din Atena?* O cunoști bine?

– A! am sărit. Păi ce, și acolo este pictat un Isus?

– Nu unul. Trei.

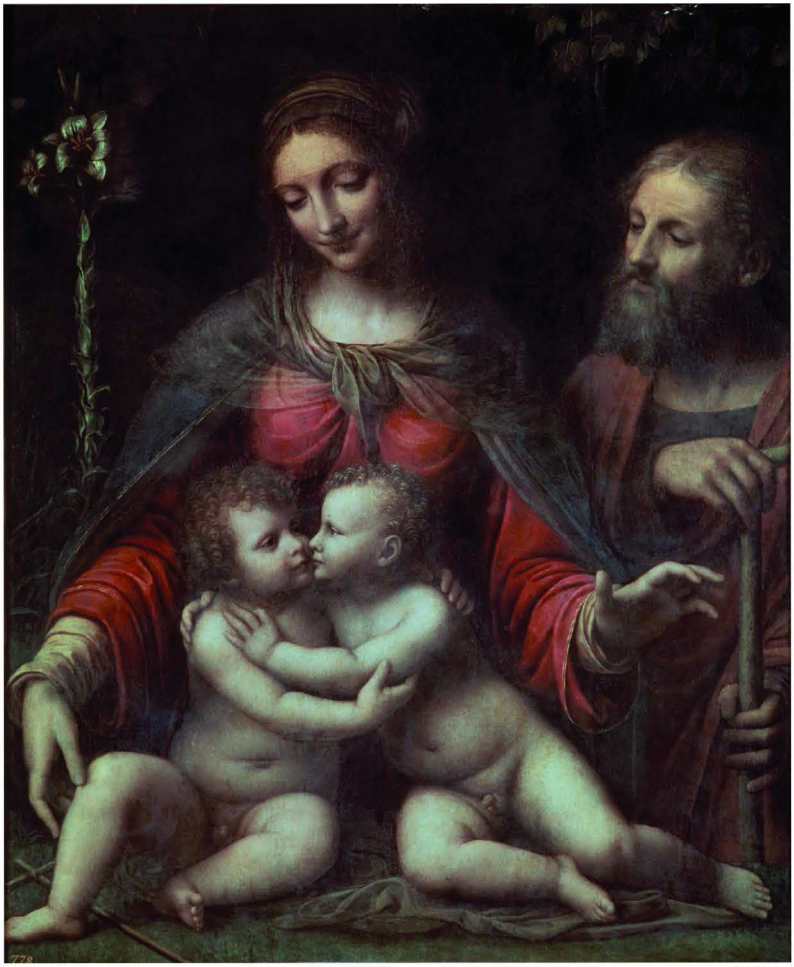
M-am înfiorat.

– Într-adevăr?

– Și doi Rafael.

Asta a sfârșit prin a mă nedumeri. Știam despre autoportretul lui Rafael între astrologi, dar nu aveam habar că ar fi existat un alt *divin din Urbino* în acea scenă. Avea să-mi explice cineva motivul dublării acestor personaje?

Romano deja începuse să o facă:



Sfânta Familie, Bernardino Luini (sec. al XVI-lea).
Muzeul Prado, Madrid:

– După cum probabil știi, este vorba despre o pictură murală inspirată de ideile neoplatonice. Rafael și-a propus să le arate contemporanilor săi în ce fel gândirea lui Platon, științele și învățăturile creștinismului puteau să trăiască în armonie deplină. Așa că, la dreapta picturii murale a pictat sursele creștine și la stânga pe cele păgâne.

– Și unde se află Isus?

– După cum ți-am spus, apare reprezentat de trei ori. O dată în postura copilului inteligent pe care-l menționează Evanghelia după Matei, lângă coloana care susține arcul scenei, sprijinit în stâlpul alteia, care este incompletă, și citind. A doua oară în postura copilului de doisprezece ani care se transformă în templu. Se află de cealaltă parte a aceluiași stâlp. Și a treia oară precum Hristos, îmbrăcat în alb, ca adult. Stă în picioare, privindu-l pe spectator, lângă Ioan Evanghelistul, care îi arată o carte căruia El nu-i dă atenție.

Pictura: *Școala din Atena* (detaliu).
De la st. la dr., Isus copil, Rafael copil, Perugino,
Isus la doisprezece ani și, mai încolo,
în picioare și privindu-ne, Hristos.

Am luat notițe ca un nebun despre acele coordonate, ca să le verific după aceea în bibliotecă și, când am fost gata, mi-am reluat micul interogatoriu:

– Și Rafael?

– Se află chiar între primii doi Isus. Este copilul care-și ține mâna pe umărul unui bărbat îmbrăcat în albastru, care, la rândul lui, sprijină o carte de stâlpul coloanei din spate și pe care Rafael l-a pictat cu chipul lui Perugino, primul lui maestru. Prin faptul de a se fi pictat tocmai în acel loc ne spune că el cunoștea secretul celor doi prunci Isus de când a început să picteze în atelierul maestrului său.[1]

– Interesant, am murmurat.

– Nu interesant... m-a corectat Lucia, *affascinante!*[2]

[1] Această idee este dezvoltată pe deplin în George I. Spadaro, *The Esoteric Meaning in Raphael's Paintings,* Lindisfarne Books, Great Barrington, MA, 2006 (n.a.)

[2] Fascinant (în it., în orig.) (n.tr.)

6
MICI FANTOME

– Te-ai întâlnit cu Lucia Bosé și pe mine nu m-ai chemat?

Privirea verde a Marinei azvârlea flăcări. Stabiliserăm să stăm puțin de vorbă în cafeneaua noastră preferată, la Moncloa, cu intenția de a ne lua rămas-bun până la întoarcerea din vacanță. Ea pleca a doua zi la Pamplona și eu în Castellón. Nu erau vremuri bune pentru comunicații. În 1990, telefoanele mobile erau un lux și apelurile între provincii costau o avere. Era mai bine să ne povestim tot înainte de a ne despărți. Și eu, nătângul de mine, primul lucru pe care l-am făcut a fost să-i povestesc totul cu lux de amănunte despre vizita mea la Turégano. Ce greșeală! În acea după-amiază am descoperit că ea și tatăl ei erau mari admiratori ai actriței. Și, de asemenea, că Marina ar fi dat orice ca să o cunoască. Pe jumătate ofensată, pe jumătate furioasă, mi-a enumerat o mie de lucruri pe care eu nu le știam despre Lucia. Detalii despre munca ei cu marii maeștri ai cinematografiei italiene, Antonioni[1], De Santis[2] sau Fellini[3], și chiar și despre faimoasele ei

[1] Michelangelo Antonioni (1912-2007) este considerat unul dintre cei mai mari regizori de film ai secolului XX, recompensat cu premiul Oscar pentru întreaga sa carieră (n.tr.)

[2] Giuseppe De Santis (1917–1997), regizor de film și scenarist italian, considerat unul dintre părinții neorealismului (n.tr.)

[3] Federico Fellini, (1920-1993) reputat regizor și scenarist italian, laureat al mai multor premii internaționale, între care și premiul Oscar. Fellini a avut una dintre cele mai mari influențe asupra viziunii cinematografice a secolului trecut (n.tr.)

certuri cu Luis Miguel Dominguín[1], care nu o lăsa nici să conducă singură prin Madridul anilor cincizeci. Dar m-a făcut să mă simt într-adevăr vinovat că nu am luat-o cu mine în acea vizită, a știut să ducă până la extrem remușcările mele punându-mi în față un mic teanc de foi.

– Ce... ce e asta?

– În timp ce tu te plimbai, eu am făcut niște cercetări în hemerotecă.

Fraza ei era plină de venin.

– În hemerotecă? Tu? Și ce căutai? am întrebat neștiind încă dacă trebuia să mă îngrijorez sau nu.

– O căutam pe năluca ta, firește!

Am rămas mut.

Eu și Marina vorbeam des despre interesul meu pentru supranatural. Totuși, din ziua în care ne-am cunoscut, ea mi-a spus clar că astfel de lucruri o sperie și că preferă să nu știe nimic despre ele. Se considera o persoană destul de credincioasă, care mergea duminica la slujbă și se împărtășea, și prefera să se țină la distanță de acele subiecte. Cu toate acestea, ceva o făcuse să se apropie de terenul meu. A recunoscut că s-a gândit tot timpul la anumite lucruri pe care i le spusesem pe drumul de întoarcere de la El Escorial și că se hotărâse să caute câteva răspunsuri pe cont propriu.

– Nu-ți amintești? a zis în timp ce privirea ei se pierdea dincolo de vitrina cafenelei, ignorând marțipanele care ne fuseseră puse în față. Mi-ai vorbit despre bărbatul care te-a vârât în toate astea de parcă ar fi fost o fantomă. Că nu l-ai văzut decât tu, că nimeni altcineva nu mai era în acel moment în galeria muzeului și că ai simțit chiar și o senzație de frig când ai dat mâna cu el. Mi-ai povestit chiar și cum s-a evaporat când un grup de turiști s-a apropiat de voi...

– Ți-am spus toate astea?

– Păi, desigur! Și este adevărat, nu?

– Da... Bineînțeles.

---

[1] Luis Miguel González Lucas, mai bine cunoscut sub numele de Luis Miguel „Dominguín" (1926–1996), renumit toreador, soțul actriței Lucia Bosé (n.tr.)

– Atunci, dacă ai dreptate și ciudatul tău maestru este un fel de apariție, fantoma lui trebuie să fie a cuiva care să fi murit în Muzeul Prado și care a rămas să bântuie pe acolo, așa-i?

Ingenuitatea ei m-a făcut să zâmbesc cu gura până la urechi.

– Și cum în acel loc nu se poate să fi murit prea multă lume, m-am dus la hemerotecă, să văd dacă aveam să descopăr despre cine ar putea fi vorba.

– Îl cheamă Luis Fovel. Este medic, i-am amintit.

– Haide, omule! Te-a mințit. Nu am găsit niciun doctor Fovel care să fi murit în Muzeul Prado. De fapt, acel nume de familie nu apare în niciun necrolog din Madrid din ultimii patruzeci de ani. În schimb, a zâmbit misterioasă, am într-adevăr alți doi posibili candidați pentru fantoma ta...

– Serios?

Nu știu de ce, dar nu mi-a fost greu să mi-o imaginez pe Marina îmbrăcată la patru ace, așezată la pupitrele urâte din lemn din Hemeroteca Națională, în sala Tirso de Molina, așteptând ca un funcționar în halat albastru să îi aducă la masă teancuri vechi de ziare legate. Nu trebuie să-i fi pus în niciun fel bețe-n roate.

– Cel mai recent a murit în 1961, a continuat Marina, străină de supozițiile mele. A căutat între documentele ei o pagină anume și a pus-o în fața mea. Uite. Aici scrie. Vezi?

– Doar nu vorbești serios... am murmurat.

– Vrei să-mi faci favoarea de a citi?

Marina mi-a întins copia unei pagini din ziarul *ABC* din data de 26 februarie 1961, care spunea: „Furt eșuat în Muzeul Prado". Am luat cronica și am început să o parcurg pur și simplu din curiozitate. Povestea cum, pe la ora unu noaptea din ziua de 25, portarul muzeului și soția acestuia au auzit din dormitorul lor – situat chiar în incinta pinacotecii – câteva zgomote bruște în stradă. Au ieșit ca să vadă ce ar fi putut să le provoace și au dat peste un bărbat rănit care avea un cablu legat în jurul taliei. Rănile lui păreau să fie grave și

trăgea cu greu aer în piept. De fapt, părea să se fi prăbușit de pe fațada muzeului care dă în strada Ruiz de Alarcón. Se pare că bărbatul căzuse de pe cornișa clădirii în timp ce încerca să se furișeze înăuntru. Și conform articolului din ziar, a murit cu puțin înainte de sosirea serviciilor de prim ajutor.

– Continuă, citește în continuare... m-a îndemnat Marina. Ți-am adus și știrile care s-au publicat în ziarele *El Caso* și *La Vanguardia*.

Cronica din *El Caso* s-a dovedit și mai bogată în detalii. „Moare în încercarea de a fura din Muzeul Prado." Ziarul reconstituia destul de bine traseul hoțului pe cornișele Muzeului Prado. Obiectivul său era o lucarnă care dădea în galeria de pictură italiană. Planul său era să se lase în jos prin ea și să se îndrepte spre sala Goya, unde avea să decupeze din ramele lor cele două *Majas*[1] urmând să le ia împachetate în hârtie de ambalaj. Numai că totul a eșuat din cauză că a alunecat. Hoțul ratat era un vecin de pe strada Vallecas, în vârstă de optsprezece ani; un vizitator asiduu al muzeului, fără antecedente penale, care se numea Eduardo Rancaño Peñagaricano.

– Imposibil! am murmurat. Nu poate să fie el. E prea tânăr.

– Ești sigur?

– Pe deplin.

– Din păcate, nu au publicat nicio poză cu Rancaño în ziare. Astfel ai fi putut să vezi dacă...

– N-am nevoie, am întrerupt-o. Nu este el. Doctorul Fovel nu este un tinerel, Marina.

Ea m-a privit de parcă acel joc ar fi distrat-o.

– Bine. Ți-am spus că mai am și alt candidat? Acesta este mai cult. Nu atât de tânăr. Și are o prestanță care se potrivește perfect cu doctorul tău. A fost poet. Îl chema Teodosio Vesteiro Torres. Și s-a sinucis chiar în fața muzeului... cu mai bine de o sută de ani în urmă.

– N-am auzit niciodată despre el.

---

[1] Celebrele tablouri ale lui Goya, *La maja desnuda* și *La maja vestida* (n.tr.)

– Păi, a aparținut nici mai mult, nici mai puțin decât cercului de prieteni ai Emiliei Pardo Bazán[1] și a publicat chiar și câteva cărți.

– Ești sigură?

– Bineînțeles! Vrei să știi ce am aflat despre el sau nu?

Am încuviințat.

– Firește, lui Teodosio Vesteiro îi plăcea arta. S-a născut la Vigo în 1847 și, la vârsta de doisprezece ani, familia lui l-a dus la seminarul de la Tuy, din Pontevedra. Trebuie să fi fost un băiat isteț, căci fiind încă student, l-au pus la conducerea Catedrei de științe umaniste a centrului său. Și nici mai mult, nici mai puțin decât din ordinul episcopului diocezei. Dar acel lucru nu a durat pentru totdeauna. Împlinind vârsta de douăzeci și patru de ani și neîmbrăcând încă straiele preoțești, a părăsit seminarul și a venit la Madrid ca să-și câștige existența.

– Hmmm... Știi de ce a lăsat viața religioasă?

– Se pare că în lecturile sale i-au ieșit în cale rațiunea pură și filosofia. S-a spus că începuse să vadă altfel lucrurile. Cine știe?! Poate că a existat și vreo femeie la mijloc, deși despre asta n-a zis nimeni nimic...

– Interesant, am murmurat. Și ce s-a întâmplat?

– Păi, la Madrid viața s-a dovedit mai complicată decât la Tuy. A trebuit să-și câștige existența predând lecții de muzică și a început să scrie ca un nebun. Puținul timp care-i rămânea și-l petrecea hoinărind prin muzeu sau la cenacluri cu alți poeți.

Marina și-a coborât privirea pe una dintre foile pe care le adusese și a continuat:

– Celebra lui operă a fost o enciclopedie biografică în cinci volume care cuprindea viețile unor galicieni renumiți. Dar a scris și două

[1] Emilia Pardo Bazán (1851–1921): una dintre cele mai bune romanciere spaniole ale secolului al XIX-lea, dovedind prin scrierile sale că și femeile pot ocupa aceleași poziții sociale ca bărbații. Pe lângă romane celebre precum *Los pazos de Ulloa (Conacul din Ulloa)*, *Viaje de novios (Voiajul de nuntă)*, a mai scris și nuvele, piese de teatru, poezii și numeroase articole în diferite ziare ale acelei epoci (n.tr.)

tratate de teologie și de filosofie, două drame, două cărți de poezii, două de legende... și a compus chiar și o zarzuelă.

– Un adevărat talent. Și se știe de ce s-a sinucis?

– Adevărul e că nu. Nu a lăsat nicio însemnare. Nicio explicație. Dimpotrivă: înainte de a lua decizia fatală a ars multe dintre operele sale. Puținul care se știe despre el se datorează faptului că unii dintre prietenii săi au trimis scrisori de condoleanțe ziarelor din acea epocă, dând vina pe lecturile sale din Goethe sau din Rousseau și pe ambianța romantică, pesimistă care plutea printre intelectualii vremii. Știai că în acele zile au existat multe genii care au preferat sinuciderea decât să ducă o viața banală? Gérard de Nerval[1] sau Larra[2] au fost cei mai cunoscuți, dar au existat cu zecile.

– Aha... am zis fără prea mare convingere. Și spui că s-a omorât în muzeu?

– Nu în muzeu. *În fața muzeului.* Într-un loc numit Salonul de la Prado. Trebuie să se fi întâmplat cam pe la unu noaptea, în data de 13 iunie 1876. Apropo, exact în ziua în care împlinea douăzeci și nouă de ani.

– Și el a murit tot tânăr.

– S-a împușcat. Uite cum relatează întâmplarea acest ziar. Este emoționant: „Teodosio a murit în genunchi, cu ochii îndreptați spre cer, cu mâna stângă pusă pe inimă"[3]. Și cu dreapta pe revolver, au uitat să spună.

– Ce păcat!

– Da. Întâmplarea a șocat foarte mult comunitatea galiciană din Madrid. Într-atât de mult încât chiar și după un an prietenii lui poeți

---

[1] Gérard de Nerval, pe numele adevărat Gérard Labrunie (1808–1855), poet francez (n.tr.)

[2] Mariano José de Larra y Sánchez de Castro (1809-1836), poet și narator romantic spaniol. A fost membru al cercului literar El Parnasillo. Creația sa este de factură romantică și caracterizată prin ironie și pesimism (n.tr.)

[3] Scrisoare a lui Victorino Novo și G.M. Curros, în *El Heraldo Gallego,* din 18 iulie 1876 (n.a.)

încă vorbeau despre „moartea de la Prado". Pardo Bazán, Francisco Añón[1], Benito Vicetto[2] și alți câțiva s-au strâns ca să scrie un volum de poezii în onoarea lui pe care l-au intitulat *Coroană funerară în memoria inspiratului scriitor și poet galician Teodosio Vesteiro Torres.*[3] Asta a declanșat o polemică extraordinară.

– Nu mai spune! Și de ce?

– Nu-ți imaginezi? Restabileau onoarea unui om care s-a sinucis! Un om care-și lua viața era un ciumat pentru Spania catolică din acea vreme. Nu au putut nici măcar să-l îngroape într-un cimitir. Javier, adevărul e că, citind aceste articole, se vede că moartea lui a fost un necaz pentru mulți.

Am răscolit printre acele hârtii.

– Uită-te la poza lui, m-a oprit Marina arătându-mi fotografia unui bărbat cu fruntea lată, nasul acvilin și barba bine rasă. Din fericire, au publicat-o în *Coroana funerară*.

– Păi, nici acesta nu este Fovel, am zis imediat.

– Ești sigur?

Am privit-o cu hotărâre și afecțiune pe Marina, încercând să o fac să nu se simtă ofensată. Făcuse un efort pentru mine și asta însemna mai mult decât își putea ea imagina.

– Am două motive ca să fiu sigur. Primul este faptul că doctorul Fovel trebuie să aibă în jur de șaizeci de ani și nu cred că aș putea să-l confund cu cineva care are jumătate din vârsta lui. Și al doilea este că, deși trăsăturile acestui Vesteiro seamănă într-un fel cu ale lui, te asigur că acele urechi și forma bărbiei nu sunt cele ale doctorului.

– Păi, atunci nu ne mai rămâne decât o modalitate de a-i afla adevărata identitate.

---

[1] Francisco Añón (1812–1878) jurnalist și poet spaniol (n.tr.)

[2] Benito Vicetto (1824–1878) jurnalist, istoric, dramaturg și romancier spaniol (n.tr.)

[3] VV.AA., „Coroană funerară în memoria inspiratului scriitor și poet galician Teodosio Vesteiro Torres", *El Correo Gallego*, Orense, 1877 (n.a.)

Fără să se descurajeze, Marina m-a luat de o mână pentru a sublinia ceea ce avea să-mi spună:

– Întreabă-l!

– Să-l întreb? m-a speriat. Ce să-l întreb? Dacă este o fantomă și îl cheamă Vesteiro?

– Mă rog, a zâmbit. Dacă tu nu îndrăznești, poți să mă iei pe mine. Dacă tot nu mi-ai prezentat-o pe Lucia Bosé, mi-ar plăcea măcar să-l cunosc pe acel tip.

– Știi ceva? Mi-am pus cealaltă mână deasupra mâinii ei. Cred că ești nebună.

7

BOTTICELLI, PICTORUL ERETIC

8 ianuarie 1991. Marți după-amiaza. Strada Ruiz de Alarcón nr. 23. Mă aflam acolo pentru a treia oară. Și eram singur.

După aproape douăzeci de zile de vacanță, fără posibilitatea de a-mi anunța *fantoma de la Prado* despre planurile mele și fără a putea să stabilesc o întâlnire, mă întorceam să-l caut. Întâlnirile noastre anterioare – extravagante, intense, neașteptate – dospiseră în mod ciudat în memoria mea. De la o simplă anecdotă, poate o poveste destul de interesantă pentru a condimenta o cină cu niște prieteni, evoluase în acele zile libere de Crăciun până devenise o provocare personală. La cinci sute de kilometri de Madrid, ceea ce se întâmplase în muzeu a pus în cele din urmă stăpânire pe amintirile mele. Maestrul, oricine ar fi fost el, ajunsese pe locul întâi pe lista persoanelor interesante pe care le cunoscusem în capitală. Și pe bună dreptate. Cele două întâlniri ale noastre reușiseră să mă facă să explorez chestiuni care, altfel, nici măcar n-aș fi bănuit că există. Era ca și cum destinul m-ar fi purtat în fața singurului magician de pe planetă în stare să ridice vălul care desparte vizibilul de invizibil în artă. Un demiurg care, chiar și de la distanță, mă împingea să cuget asupra cauzelor profunde ale picturii. Și acum, cu perspectiva pe care mi-o dăduse vacanța, mă simțeam pregătit pentru a primi o altă lecție din partea lui. Voiam mai mult. Îmi trezise interesul pentru un univers nou și incitant. Simțeam nevoia să-l străbat. Și stând în picioare, în fața intrării în muzeu,

chiar și frigul strașnic de ianuarie și fărâma de remușcare care îmi chinuia inima mi se păreau niște obstacole neînsemnate față de recompensa care mă aștepta în interiorul muzeului.

Remușcarea era, desigur, față de Marina. Mă întorsesem la Madrid chiar în acea dimineață pentru a-mi relua cursurile și nu-i spusesem că prima mea oprire nu avea să fie la facultatea ei, ci la Muzeul Prado.

Firește că îmi trecuse prin cap să îi spun să mă însoțească, dar apoi m-am gândit mai bine. Nu ar fi fost o idee bună. Era mai mult decât probabil că maestrului nu i-ar fi plăcut să mă prezint cu o invitată. Chiar exista riscul ca, descoperindu-mă lângă o necunoscută, ghidul meu să se decidă ca nici măcar să nu *apară*. Și aceea era o eventualitate pe care nu eram dispus să mi-o asum.

Totuși, de data asta, îmi luasem o măsură de precauție gândindu-mă numai la ea: aveam cu mine un reportofon și vreo două casete de nouăzeci de minute pe care, dacă Fovel îmi permitea, aveam să înregistrez totul. De îndată ce Marina avea să audă vocea gravă și elocventă a maestrului, poate că avea să-i treacă obsesia pentru fantomele din muzeu.

Și mie la fel.

De îndată ce am pus piciorul în pinacotecă am știut că acea vizită avea să fie cu totul altfel.

Doamne sfinte! Acel loc era ticsit de vizitatori. Intrasem pe așa-numita *poarta înaltă a lui Goya*, cea care se ridică deasupra zonei cu ghișeele de bilete, iar vacarmul din jurul sculpturii *Furia* – o superbă statuie din bronz a lui Carol al V-lea lovind cu piciorul într-un demon – intimida cu adevărat.

Puțin contrariat de acea liotă, am coborât până la galeria de pictură italiană. Dacă maestrul, așa cum credeam eu, fugea de mulțimi, acela nu avea să fie cel mai bun moment pentru a da de el.

Dar m-am înșelat.

Traversând marea galerie unde se odihnesc picturile lui Tintoretto[1], Rafael sau Veronese[2], l-am văzut. Era acolo, în picioare, semeț în mijlocul uneia dintre ramurile cele mai dense ale mulțimii de grupuri și turiști care hoinăreau din tablou în tablou, de parcă ar fi privit vitrinele cu reduceri. Îmbrăcat în haina lui impecabilă de stofă, Fovel observa în tăcere vânzoleala care-l înconjura. Nu părea stânjenit. Nici curios. Privea totul ca și cum ar fi făcut de gardă în sală. Doar atât.

Așadar, am grăbit pasul spre el și, după ce am ocolit un grup de muncitori ocupați cu transportarea unui brad de Crăciun vestet, scos Dumnezeu știe de unde, mi-a luat mai puțin de un minut să ajung la el.

– Bună seara, domnule doctor. Mă bucur să vă întâlnesc din nou.

Fovel mi-a răspuns cu o ușoară înclinare a capului. Nu a părut prea impresionat să mă vadă.

– Am crezut că nu vă place aglomerația... am adăugat.

Maestrul a mai întârziat încă o secundă în a reacționa și, ca și cum s-ar fi scuturat de o letargie prelungită, a zis:

– Ar trebui să știi că nu există decât două moduri de a fi singur. Fără nimeni în apropiere sau în mijlocul unei mulțimi.

Nu am descoperit niciun fel de acreală în cuvintele sale. Dimpotrivă. Era ca și cum am fi întrerupt conversația noastră doar cu câteva ore în urmă și acum am fi reluat-o în mod firesc.

– Nu te-am mai văzut de mult, a comentat.

---

[1] Jacopo Comin zis Tintoretto, (1518-1594) unul dintre cei mai mari reprezentanți ai școlii venețiene de pictură, marcând trecerea spre curentul manierist apărut în perioada de maturitate a Renașterii (n.tr.)

[2] Paolo Veronese (1528–1588): pictor italian din perioada târzie a Renașterii, marcând trecerea spre manierism. Pe numele adevărat Paolo Caliari sau Cagliari, artistul a căpătat cu timpul numele de Veronese, după orașul în care s-a născut. Stabilit de tânăr la Veneția, Veronese este, alături de Tițian și Tintoretto, unul dintre cei mai remarcabili reprezentanți ai școlii venețiene de pictură a secolului al XVI-lea (n.tr.)

– Am fost plecat din oraș.

– Atunci presupun că ai profitat de acest timp pentru a medita la tot ce am vorbit. Poate chiar ai să-mi pui vreo întrebare interesantă, nu-i așa?

– Am mai multe, domnule doctor. Vă deranjează dacă...? l-am întrebat arătându-i casetofonul meu.

Fovel și-a ridicat privirea de jos și s-a uitat la aparat cu dispreț. A făcut un gest dezaprobator cu mâna și eu, docil, l-am vârât fără să crâcnesc într-un buzunar al hanoracului.

– Adevărul e că, acum că menționați asta, există mai ales o chestiune pe care aproape că nu îndrăznesc nici măcar să o formulez...

– Lumea este a celor curajoși. Pune-o. Va rămâne între noi.

Un zâmbet ușor a înflorit pe chipul interlocutorului meu. A fost aproape imperceptibil. Fovel își ridicase bărbia puternică, lăsând să i se insinueze două gropițe simpatice în ambele laturi ale gurii. Expresia lui mi s-a părut atât de pământească, atât de apropiată, încât timp de o secundă am simțit că aș putea să îmi deschid inima în fața lui.

– Ei bine? a insistat. Care este acea îndoială, fiule?

– Să nu mi-o luați în nume de rău, domnule doctor, dar dumneavoastră care cunoașteți atâtea lucruri despre acest loc știți dacă există vreo fantomă în Muzeul Prado?

Desigur, am testat terenul cu anumită precauție. Mintea îmi cerea să îl întreb într-un mod mai direct: „Sunteți o fantomă, domnule doctor?" sau poate „Nu vă numiți cumva Teodosio Vesteiro?" Dar prudența s-a impus.

– O fantomă?

– Da, am șovăit. Înțelegeți dumneavoastră, poate cineva și-a luat aici viața și apoi... mă rog...

Doctorul m-a străpuns cu privirea, de parcă în cele din urmă ar fi înțeles întrebarea mea.

– Nu știam că te interesează așa de mult aceste lucruri, fiule.

Am încuviințat dând din cap în timp ce simțurile mele percepeau cum amabilitatea maestrului se risipea. În acel moment, Luis Fovel s-a răsucit pe călcâie și, începând să meargă prin ceața care ne înconjura, mi-a strigat:

– Urmează-mă!

I-am dat ascultare. Desigur.

Plimbarea noastră a fost foarte scurtă. M-a condus până la unul dintre colțurile din sala alăturată galeriei italiene. Spre surprinderea mea, continua să nu-i pese de turiști sau de copiii care se fugăreau încoace și-n colo. Brusc, nu avea ochi decât pentru trei frumoase tablouri renascentiste înrămate în niște suporturi lucrate cu dibăcie care se aflau în fața noastră. Dacă ar fi fost mai bine iluminate, mi s-ar fi părut că sunt alte ferestre mari, deschise spre o pădure. Spre o lume adorabilă. Senină. Spre o mare liniștită.

„*Panneaux* ale lui Botticelli!", m-am gândit.

Oricine a vizitat chiar și o singură dată Muzeul Prado le-a văzut. Este vorba despre trei panouri care atrag atenția, de mărimi identice, care înfățișează ceva ce la sfârșitul secolului al XV-lea era o adevărată inovație în pictură: un peisaj. În acest caz, o pădure de pini chiar pe coasta mediteraneană, străbătută de o scenă de vânătoare în care protagonista este o femeie dezbrăcată care fuge de un călăreț. Este vorba despre singurele opere ale pictorului tabloului *Primăvara* care se păstrează în Muzeul Prado. Eu știam că aducerea lor la muzeu avusese loc în ajunul războiului civil spaniol, când politicianul conservator catalan și colecționar de artă Francesc Cambó a decis să le doneze, conștient – și citez literal cuvintele lui – că „reușeau să-mi transforme starea de spirit [...] și să creeze în adâncul sufletului meu o bucurie intensă".[1] Și tocmai asta își dorea el să simtă spaniolii care le contemplau. De aceea le cunoșteam și eu. De aceea mă oprisem de

[1] Francesc Cambó, *Memorias (1876–1936)*, Alianza, Madrid, 1987, p. 403 (n.a.)

atâtea ori în fața lor. Și de aceea eram surprins să le văd acum, târât de elanul maestrului.

– Păi, iată, a zis maestrul indicându-l pe primul dintre panouri, aceasta este singura fantomă pe care o vei găsi în Muzeul Prado.

Probabil că am părut nedumerit. Oricât de multă atenție aș fi dat tablourilor, pe care aproape că aș fi putut să le descriu pe de rost, nu eram în stare să percep în ele nimic care să-mi evoce un suflet chinuit. Fovel a observat asta.

– Niciun ghid al muzeului nu descrie aceste picturi ca reprezentarea unei apariții fantasmagorice, știu... a șoptit complice, dar chiar asta reprezintă. Trei scene de groază inspirate dintr-una dintre cele o sută de povești ale *Decameronului* pe care Giovanni Boccaccio le-a scris prin 1351.

– O poveste? Cu fantome? Precum cele ale lui Dickens?

– Exact, fiule. O relatare moralizatoare precum cele pe care Charles Dickens avea să le scrie cinci sute de ani mai târziu. Doar că aceea care a inspirat aceste panouri se intitulează *Infernul amanților nemiloși* și cuprinde într-o singură poveste viziuni cu dată fixă, un blestem și o răzbunare.

Am aruncat o privire rapidă spre plăcuța cea mai apropiată. Conservatorii muzeului numeau aceste opere *Nastagio degli Onesti*. Nici urmă de infernuri sau amanți. Pentru o clipă m-am gândit că doctorul încerca să ocolească întrebarea mea conducându-mă până la un ansamblu fascinant de picturi pentru a abate discuția noastră spre ele. Dar nu. Maestrul vorbea absolut serios. În acel tablou existau fantome.

– Protagonistul acestor panouri este acel tânăr cu pieptar gri, pantaloni roșii și cizme galbene pe care-l vezi în toate trei tablourile. În primul apare chiar de două ori. Îl vezi?

– Este...? Este fantoma?

– Nu! a râs. Chiar dacă este cam ciudat să întâlnești aceeași persoană reprezentată de mai multe ori într-o compoziție, nu este neapărat o caracteristică supranaturală. Este mai degrabă un indiciu.

– Un indiciu?

Nastagio degli Onesti, Sandro Botticelli (1483), Panoul I.
Muzeul Prado, Madrid

Nastagio degli Onesti, Panoul II.

Nastagio degli Onesti, Panoul III.

– Când descoperi într-o pictură un personaj reprezentat de două ori, poți să fii sigur că opera vrea să-ți spună ceva. Este un tablou care ne spune o poveste. Și o face aproape ca o bandă desenată. La fel ca în acestea, protagoniștii apar de nenumărate ori în viniete.

Mi-am amintit atunci de „repetații" pe care i-am descoperit în *Școala din Atena* cu Lucia Bosé, dar m-am abținut să îi menționez...

– Pe băiatul cu pieptar îl cheamă Nastagio, a continuat. Din ce ne spune Boccaccio, acest tânăr înstărit îi făcea de ceva timp curte unei locuitoare din Florența despre care nu știm decât că era fiica unui anume Paolo Traversaro. Chestiunea e că, contrar obiceiurilor epocii, ea a decis să-i respingă dragostea. Ceea ce arată latura din stânga a primului tablou este felul în care Nastagio, disperat de refuzul ei, se hotărăște să se refugieze într-o pădure de pini din apropiere de Ravenna pentru a-și lua viața. Fii atent la băiat. Pare disperat. Distrus. Pe punctul de a comite o nebunie.

– Și ce a vrut să spună Botticelli când l-a pictat cu o creangă în mâini?

– A! Acolo începe cu adevărat povestea noastră. Este luna mai. În imaginarul european al acelui timp, este epoca tradițională a viziunilor.[1] Și cert e că, în timp ce meditează la modul de a se sinucide, Nastagio contemplă o scenă înspăimântătoare: brusc, apare din pădure un călăreț pe un armăsar negru, agitându-și spada împotriva unei fetei roșcate care fuge de el îngrozită. Nastagio întrerupe acea acțiune cum poate, ia o creangă de jos și îi înfruntă pe cavaler și pe câinii săi de vânătoare, dar acesta îi poruncește să se dea la o parte. „Lăsați-mă să îndeplinesc dreptatea divină!", strigă cu furia zugrăvită pe chip. „Trebuie să execut imediat pedeapsa pe care o merită această femeie ticăloasă... În fiecare vineri la aceeași oră o ajung din urmă în acest loc."[2]

---

[1] David Cast, „Boccaccio, Botticelli y la historia de *Nastagio degli Onesti*" în VV. AA., *Historias inmortales*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2002, p. 74 (n.a.)

[2] Citatele sunt extrase din *Decameronul* lui Giovanni Boccaccio, a cincea zi, a opta narațiune (n.a.)

– Nu, nu înțeleg..

– Este foarte simplu, fiule. Ceea ce a văzut Nastagio este o apariție fantomatică. O viziune de pe lumea cealaltă care se repetă neîncetat în acel luminiș de pădure. De fapt, în al doilea tablou îți va fi mult mai clar. În această nouă scenă, călărețul, pe care-l cheamă Guido, a descălecat de pe armăsarul său și s-a năpustit asupra fetei căreia, după spusele lui Boccaccio, a sfârșit prin a-i smulge inima și măruntaiele pe care le va da să le mănânce câinilor săi. „Și imediat, ne explică autorul Decameronului, prin puterea și dreptatea lui Dumnezeu, ea se ridică de parcă n-ar fi murit și își reia fuga ei tristă. Urmărirea lui și a câinilor începe din nou."

– Și de ce?

– În fond, totul este destul de ușor de înțeles, Javier. Cavalerul Guido și fata pe care o urmărește sunt morți de mult timp. Și el a suferit o decepție amoroasă din cauza acelei femei dezbrăcate. Și la fel ca Nastagio, se dusese în pădure și acolo își luase viața. Atunci a căzut peste amândoi blestemul de a fi nevoiți să se urmărească pentru întreaga eternitate. Asupra lui pentru că a fost laș. Asupra ei pentru că „inima ei dură și rece nu a acceptat nici dragostea, nici mila". De fapt, Botticelli a vrut să sublinieze cu pensulele sale acea idee a ciclului etern, reprezentându-le din nou pe cele două fantome în capătul scenei, urmărindu-se fără încetare. Îi vezi?

Am încuviințat.

– Păi, chiar e o poveste tristă...

– Deși nu și pentru Nastagio!

L-am privit pe Fovel fără să înțeleg. El a continuat:

– Dând peste acele fantome și simțind că situația lui seamănă atât de mult cu ceea ce îi spusese cavalerul, Nastagio al nostru a urzit un plan. Este cel pe care-l vedem în al treilea panou din serie. Uită-te bine. Apropie-te. Ceea ce a făcut este pe cât de simplu pe atât de ingenios: a invitat familia lui Paolo Traversaro la un ospăț în aer liber vinerea următoare. După cum arată acest tablou, a organizat totul cât mai bine cu putință. Și la aceeași oră ca în săptămâna dinainte,

călăreț, câini și fecioară fantome au dat buzna în mijlocul ospățului, provocând multă stupoare printre invitați.

– Îi văd. Iubita lui Nastagio și doamnele ei de companie răstoarnă masa moarte de frică, în timp ce bărbații se uită surprinși la călăreț.

– Și îl vezi pe băiat? Se află acolo, impasibil, explicându-le liniștit tot ceea ce știe. Femeilor li se va face milă de nefericită, iar trufașa fiică a lui Traversaro va înțelege imediat morala acelui incident. „Teribila scenă, va scrie Boccaccio, a mai avut și alt efect pozitiv. Groaza le-a zdruncinat într-atât de mult pe tinerele din Ravenna încât, începând de atunci, s-au arătat mai docile în ceea ce privește dorințele bărbaților."

– Dar, spuneți-mi, domnule doctor, s-au căsătorit sau nu Nastagio și fiica lui Paolo Traversaro?

– Apreciază tu singur. Uită-te la dreapta celui de-al treilea panou. Nu vezi o femeie luându-l de braț pe Nastagio? Este una dintre cele care înainte țipau în celălalt capăt al scenei. Doamna cu rochie roșie. Iubita lui. În plus, adăugă el, există și un al patrulea panou care nu se află aici, ci în palatul venețian al familiei pentru care a fost pictat. Acel ultim tablou înfățișează o scenă de nuntă în care cu toții sărbătoresc înțeleapta decizie a fiicei lui Traversaro.

– Asta mă face să-mi pice fisa în legătură cu altceva. Cine ar fi vrut să-i comande marelui Botticelli o poveste cu fantome? Și de ce?

– Păi, deși nu pare, te afli în fața unui foarte luxos cadou de nuntă din *quattrocento*[1]. Aceste picturi trebuie să fi făcut parte dintr-o mare *cassone*, un cufăr de primă clasă. De fapt, dacă acorzi atenție celui de-al treilea panou, vei vedea mai multe blazoane agățate de copaci, care, interpretate cum se cuvine, îți vor răspunde la întrebări. Primul, la dreapta, aparține unei familii de comercianți bogați și influenți

[1] Quattrocento este denumirea dată culturii italiene din secolul al XV-lea, cunoscută și sub numele de Renașterea timpurie, perioadă în care se afirmă principiile umaniste. Leagănul înfloririi și dezvoltării artistice l-a constituit Florența, sub patronatul familiei de Medici, de aceea ***quattrocento*** este denumită și perioada florentină a Renașterii italiene. (n.tr.)

din Florența, familia Pucci. Cel din centru este blazonul familiei de Medici, stăpânii orașului, iar cel din stânga este blazonul familiei Bini. Știm, din catastifele acelei vremi, că în 1483 Giannozzo Pucci s-a cununat cu Lucrezia Bini în prezența lui Lorenzo de Medici. Iată! Puternicii Pucci îi lansau un avertisment logodnicei, deghizat într-o sofisticată operă de artă, ca să le fie supusă și credincioasă. Cu siguranță, aceste imagini au împodobit timp de mulți ani cufărul cu veșminte din dormitorul doamnei Pucci.

Am rămas o clipă pe gânduri, meditând la cuvintele maestrului, absorbit în fața a ceea ce până atunci crezusem că sunt niște simple peisaje. Și în același timp uimit de abilitatea lui de a-mi dirija întrebarea despre fantomele din Prado spre un teren convenabil pentru el.

„Este un tablou care spune o poveste..."

– După cum vezi, fiule, a încheiat Fovel mulțumit, plăcerea pentru supranatural nu este ceva recent.

– Adevărat.

– În schimb, ceea ce chiar a însemnat o adevărată noutate pentru acea epocă a fost modul în care le-a pictat Botticelli pe fantomele sale. Pictorul avea treizeci și șapte de ani când a elaborat aceste panouri. Cu un an înainte terminase *Primăvara*, influențat (încă o dată!) de ideile lui Marsilio Ficino, și era pe punctul de a se apuca de *Nașterea lui Venus*. Așadar, se afla la apogeul carierei sale. Știa cum să picteze supranaturalul și o făcea cu o simplitate care nu se va mai vedea până la sosirea lui Rafael în acel oraș, mulți ani mai târziu.

– Știți? Mi se pare foarte ciudat cum faceți dumneavoastră legătura între toate...

– Pentru că toate au legătură unele cu altele!

– Și profețiile? Sunteți în stare să-l implicați pe Botticelli în epidemia stârnită de volumul *Apocalypsis Nova?*

– Oare te mai îndoiești, fiule?

A zâmbit ironic fără să înceteze a vorbi:

– Toți istoricii care se ocupă de această perioadă știu că, doar la câțiva ani după ce Botticelli a pictat aceste scene, Florența a devenit orașul profețiilor prin excelență.

– Glumiți?

– Chiar deloc, fiule. În anii de după pictarea acelor *panneaux* cu Nastagio la Florența ia naștere o polemică fără precedent, care l-a afectat pe deplin pe maestrul nostru.

– Nu-mi vine să cred.

– Eu nu mint, Javier. Vina acelui focar apocaliptic a avut-o Girolamo Savonarola, un dominican care a devenit atunci cel mai aclamat călugăr din oraș. Predicile sale înfocate împotriva corupției Bisericii și a instituțiilor politice, dar și împotriva viciilor, luxurilor și a haosului din Florența, au devenit curând celebre în toată Italia. Așa de departe a ajuns faima sa și atât de mare numărul adepților săi, încât Lorenzo de Medici și Alexandru al VI-lea au încercat de mai multe ori, fără succes, să îl omoare. Chiar și însuși Michelangelo a ajuns să-l audă și a spus că tonul vocii lui era pătrunzător, atât de ascuțit, dar în același timp atât de învăluitor, încât nu și l-a mai putut scoate din minte pentru tot restul vieții.

– Și era grav ceea ce predica?

– Mai mult decât grav, fiule. Acel *câine al Domnului*[1] se referea neîncetat la Biserică numind-o „acea târfă orgolioasă" care trădase mesajul evanghelic al lui Hristos. A ajuns chiar să-și exprime în public dorința ca regele Carol al VIII-lea al Franței să-și reclame drepturile asupra provinciilor Napoli și Milano și să invadeze Italia pentru a restabili ordinea divină în țară, alungându-l de la Roma pe papă. Savonarola visa la instaurarea unei teocrații în Florența și amenința autoritățile cu tot felul de pedepse divine dacă nu făceau pasul spre unificarea puterii religioase și a celei politice. În mănăstirea sa, cea de la San Marco, îngenunchea în fața operelor iluminate ale lui Fra Angelico și se lăsa pătruns de spiritul profeților din Biblie, ieșind să predice în extaz.

– Și presupun că a început să aibă viziuni și să formuleze profeții...

– Păi, da. Acel călugăr cu trup slăbănog, ochi de nebun și haine ponosite era candidatul perfect pentru astfel de momente critice.

[1] În Italia, dominicanilor li se spune *Domine Cane*, „câini ai Domnului" (n.a.)

Împreună cu un alt călugăr de la San Marco, fratele Silvestre d'Andrea Maruffi, a răspândit, în curând, în predicile sale profeții fără număr despre viitorul îngrozitor care îi aștepta pe locuitorii orașului. Maruffi era somnambul și deseori era văzut hoinărind pe acoperișurile mănăstirii sale. Când se trezea, povestea viziuni teribile pe care Savonarola le nota cu grijă. În curând, și el și-a dezvoltat simțul premoniției. Nu și-a atribuit numai capacități profetice, ci a redactat chiar și două tratate, *De veritate prophetica dyalogus* și *Compendio di Revelatione*, în care nu a șovăit să prezică o mare schimbare pentru Biserică și venirea iminentă a unei perioade de o mie de ani de domnie a lui Hristos pe pământ.

– Adică, un dominican, un călugăr tovarăș al inchizitorilor, se avântă să predice toate acele lucruri care frizează erezia... și nimeni nu-l putea opri!

Maestrul a consimțit.

– În plus, Florența era în acele zile un oraș plin de eretici, tolerantă față de ideile cele mai heterodoxe. La început trebuie că a trecut neobservat, dar în curând mediul cel mai intelectual de la Florența, și el îndepărtat de canoanele catolice, dar mult mai puțin dogmatic decât cel dominican, a început să-l atace. Marsilio Ficino, maestrul lui Botticelli, a ajuns să-l numească pe Savonarola „emanație a Anticristului". Imaginează-ți.

– Și cum de Botticelli a trecut de la adept al lui Ficino la a-i împărtăși ideile unui exaltat precum Savonarola?

– Mă rog... Asta este o adevărată enigmă. Nimeni nu știe nici când și nici de ce a început să se îndepărteze de neoplatonicienii Academiei, dar, dintr-un anumit motiv, a început să se simtă atras de predicile călugărului nebun. Botticelli, care a fost prieten apropiat cu Leonardo da Vinci și care ajunsese chiar să deschidă împreună cu el o cârciumă mică[1], s-a îndepărtat de lumină și a căzut în cel mai negru întuneric. În celebrele sale biografii ale pictorilor, Vasari a ajuns să spună că a

[1] Asta s-a întâmplat prin 1478. Locul s-a numit *L'osteria delle Tre Rane* de Sandro y Leonardo și se pare că amândoi artiștii au proiectat afișul localului, azi pierdut (n.a.)

devenit „un adept împătimit al acestei secte" și că „acest lucru l-a făcut să abandoneze pictura și, neavând venituri, l-a aruncat în cea mai dezordonată viață".[1]

– Ce îngrozitor!

– Ce-i mai rău de-abia acum urmează.

– Serios?

– Și mai lamentabil a fost că Savonarola l-a convins pe pictor să-și distrugă toate operele din epoca sa păgână. L-a îndemnat să le scoată din atelierul său și să le ardă pe „rugurile vanităților" pe care le organiza în oraș în fiecare săptămână. Poate că ai auzit despre ele: ruguri de sculpturi, mobile, haine, ustensile, cărți sau picturi pe care florentinii spășiți au început să le incinereze pentru a evita mânia lui Dumnezeu, care, după cum proclama dominicanul, avea să le distrugă orașul.

Mi-am pus mâinile pe față.

– Doamne Dumnezeule...

– A fost un moment sinistru. Nepotrivit pentru perioada Renașterii. Dar să nu crezi că influența lui Savonarola asupra lui Botticelli s-a limitat la a-l împinge spre crezul său fanatic (el îl numea *renovatio ecclesiae)*. Nu. Genialul Sandro a ajuns chiar și să picteze în conformitate cu ideile acestuia, urmându-i cu o uimitoare meticulozitate programul ideologic.

– Nu... am murmurat.

– Ba da, m-a corectat. În 1501, polemicul predicator fiind deja mort, Botticelli s-a cufundat în elaborarea unei pânze pe care, ca să nu încapă îndoială că el era autorul, a datat-o și semnat-o. Dintr-un motiv anume a fost singura din întreaga sa carieră pe care s-a semnat. În ziua de azi este cunoscută ca *Nativitatea mistică*. Se păstrează la Londra, iar în ea nașterea lui Isus nu ni se prezintă ca un eveniment din trecut, ci precum o întâmplare profetică ce va veni însoțită de alte semne: îngerii îi vor îmbrățișa pe oameni, iar diavolii vor fi loviți și

[1] Giorgio Vasari, *op. cit.*, p. 414 (n.a.) (în ediția italiană – n. red.)

învinși. Este, printre altele, ceea ce maestrul său dominican vestise în predica de Crăciun din anul 1494[1]: că Florența cea coruptă a familiei de Medici va cădea, că papalitatea se va prăbuși, că maurii și turcii vor fi convertiți la creștinism și că va veni o eră de prosperitate și de legătură directă cu Dumnezeu.

– Sunteți sigur?

– Pe deplin.

Doctorul Fovel a băgat atunci mâna în buzunar și a scos o reproducere colorată a picturii despre care vorbeam. „Cum naiba de are în buzunar *tocmai* această imagine?", m-am gândit. Era vorba despre o pagină dublă, ruptă dintr-o revistă veche. A întins-o cumpătat în fața ochilor mei, fără să-i pese de cele cinci sau șase persoane care, fiind în jurul nostru, nu scăpau din vedere niciunul dintre gesturile sale. Chiar dacă imaginea era reprodusă în culori, eu am intuit că probabil nu reflecta nici pe departe maiestuozitatea și prețiozitatea tabloului original.

După ce a despăturit-o și a netezit-o cu mâinile, maestrul a continuat:

– Botticelli a pictat-o la trei ani după ce Savonarola, fratele Silvestre Maruffi și fratele Domenico da Pescia, un alt adept înfocat al său, au fost spânzurați și arși în piața della Signoria din Florența. Au fost condamnați pentru erezie. Și cum se deschisese un proces pentru a-i urmări pe toți adepții acestui călugăr, pictorul a trebuit să fie deosebit de atent în a-și masca afilierea.

– Atunci cum de puteți fi atât de sigur de legătura dintre această *Nativitate* și erezia lui Savonarola?

– O! Este de ajuns să fi citit operele sale și să știi unde să privești în tablou, a zâmbit.

– Aha...

– De exemplu, în a sa *Compendio di Revelatione,* Savonarola a destinat destul de multe pagini explicării a ceea ce el numea „cele douăsprezece

[1] Primul care a stabilit legătura dintre acea predică (despre care avem doar niște referințe) și tablou a fost John Pope Hennessy, *Sandro Botticelli, the Nativity in the National Gallery,* The Gallery Books, Londra, 1947, p. 8 (n.a.)

privilegii ale Fecioarei". Erau un fel de scurte litanii pe care le intonau credincioșii lui în timpul procesiunilor cu care străbăteau orașul. Ei, bine, dacă acorzi atenție filacterelor, acelor banderole pe care le susțin cei doisprezece îngeri care plutesc deasupra scenei, vei vedea că ele conțin mai multe fraze. Putem citi doar șapte dintre cele douăsprezece originale, dar toate sunt „privilegii" luate cuvânt cu cuvânt din cartea lui Savonarola. Și în plus, scrise în italiană, cum se vede acolo. *Sposa di Dio Padre Vera, Sposa di Dio Padre Admiranda, Sacrario Ineffabile...*

– Și asta e tot? Aia e toată dovada dumneavoastră?

– Bineînțeles că nu. Lângă semnătura lui Botticelli se mai ascunde și o mică enigmă. Este vorba despre o inscripție redactată într-o greacă plină de greșeli, care spune mai mult sau mai puțin asta: „Acest tablou de la sfârșitul anului 1500, în timpul tulburărilor din Italia, eu, Alessandro, l-am pictat cu un an și jumătate înainte, după capitolul al XI-lea referitor la Sfântul Ioan din Apocalipsă, la trei ani și jumătate după eliberarea Diavolului; apoi va fi încătușat în capitolul al XII-lea și-l vom vedea [precipitat] ca în prezentul tablou"[1].

– Și asta ce vrea să zică, domnule doctor?

– Este evident că ne trimite la două capitole concrete din Apocalipsa Sfântului Ioan. Nu-i așa?

– Capitolele 11 și 12.

– Așa este. Capitolul 11 din Apocalipsă vorbește despre apariția unei mari frământări pe Terra și menționează doi martori (în mintea evanghelistului, Enoch și Elias) care vor profeți în orașul sfânt timp de o mie două sute șaizeci de zile, scoțând pe gură tunete și fulgere. Amândoi vor fi asasinați și ridicați apoi la ceruri pe un nor. Savonarola

[1] În original: ΤΑΥΤΗΝ ΓΡΑΦΗΝ ΕΝ ΤΩΙ ΤΕΛΕΙ ΤΟΥ Χ ΣΣΣΣΣ ΕΤΟΥΣ ΕΝ ΤΑΙΣ ΤΑΡ[ΑΧ]ΑΙΣ ΤΗΣ ΙΤΑΛΙΑΣ Α ΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΕΓΩ ΕΝ ΤΩΙ ΜΕΤΑ ΧΡΟΝΟΝ ΗΜΙΧΡΟΝΩΙ ΕΓΡΑΦΟΝ ΙΙΑΡΑ ΤΟ ΕΝΔΕΚ/ ΑΤΟΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥΙΩΑΝΝΟΥΕΝ ΤΩΙ ΑΙΙΟΚΑΛΨΕΩΣ ΒΩΙΟΥΑΙ ΕΝ ΤΗΙ ΑΥΣΕΙ ΤΩΝ Γ ΚΑΙ ΗΜΙΣΥ ΕΤΩΝ ΤΟΥ ΔΙΑΒΟΛΟΥ ΕΙΙΕΙΤΑ ΔΕΣΜΟΘΗΣΕΤΑΙ ΕΝ ΤΩΙ ΙΒΩΙ ΚΑΙ ΒΛΕΨΟΜΕΝ ... NON OMOION ΤΗΙ ΙΙΡΑΦΗΙ ΤΑΥΤΗΙ. (n.a.)

Nativitatea mistică, Sandro Botticelli (1501).
National Gallery, Londra

a ajuns să creadă că acel text se referea la el și la tovarășul său de la mănăstire, fratele Domenico da Pescia. Intervine în plus ciudata împrejurare că amândoi predicau de trei ani și jumătate (cu puțin mai mult de o mie două sute șaizeci de zile) când au fost condamnați la moarte, spânzurați și arși. „Asasinați" și „ridicați la cer pe un nor", de fum, în treacăt fie spus.

– Și scoțând pe gură tunete și fulgere... am adăugat.

– Așadar, Botticelli a folosit Apocalipsa pentru a vorbi cifrat despre maestrul său. În ceea ce privește capitolul 12, a continuat Fovel, în el este menționată o altă perioadă de trei ani și jumătate după care va sosi pe pământ un înger care îl va învinge pe Satana și va instaura o împărăție milenară (care, adică, va dura o mie de ani) în care adevăraților credincioși și martirii în frunte cu Isus, vor stăpâni lumea. Când Botticelli a pictat această operă, credea ferm că el trăia în acea perioadă anterioară noii Nașteri a Domnului.

– Dar chiar credea că Hristos avea să se întoarcă?

– Nu este o idee chiar atât de ciudată, fiule. Mulți în Florența erau convinși că asta se va întâmpla în jurul anului 1500. Și chiar dacă însuși Savonarola a nesocotit acea dată în vreuna dintre predicile sale, prin faptul că a menționat-o a făcut-o să circule și mai mult din gură-n gură. Știi ce-i mai ciudat din toată această chestiune? Că dominicanul aștepta acea clipă de schimbare cel târziu în 1517.[1] Pentru adepții săi, acele așteptări, acele schimbări de date au sfârșit prin a deveni greu de suportat. Călugărul nebun a avut de furcă chiar și cu douăzeci dintre discipolii săi, care deja organizaseră o întrunire secretă și numiseră un Papă Angelic, pe un anume Pietro Bernardino, pentru că o asemenea așteptare li se părea chinuitoare[2].

– Iar Papa Angelic?

---

[1] A ilustrat asta în opera sa *Convivio de'segreti della Scriptura Santa* (publicată prin 1508). (n.a.)

[2] Marjorie Reeves, *The Influence of Prophecy in the Later Middle Ages*, Oxford University Press, Oxford, 1969, p. 438 (n.a.)

– Da, fiule. Din nou. Ideea unui papă reformator, aproape un înger trimis din cer, nu a încetat niciodată să obsedeze în acea epocă. Apropo, știi cine a fost, după moartea lui Savonarola și a lui Botticelli, unul dintre ultimii susținători ai iminentei sale sosiri?

– Surprindeți-mă, domnule doctor, am zâmbit.

Fovel și-a arcuit sprâncenele stufoase și argintii, încrețindu-și fruntea ca și cum ar fi urmat să-i dea lovitura de grație acelei conversații.

– Îți amintești de familia care i-a comandat maestrului Botticelli aceste trei tablouri de la Prado?

– Da, familia Pucci.

– Foarte bine. Păi, un strănepot al acelui cuplu, pe nume Francesco Pucci, avea să scrie un tratat intitulat *De Regno Christi* în care anunța că din cauza păcatelor sale curia romană va fi abolită înainte de sfârșitul secolului al XVI-lea și că va sosi *uno nuovo ordine* și *uno supremo pastore*[1]. – Se închide cercul! am exclamat. Și ce s-a întâmplat cu acel Pucci?

– Mă rog... Adevărul e că a avut o viață foarte agitată. A călătorit prin toată Europa. La Cracovia l-a cunoscut pe celebrul magician și astrolog englez John Dee, de la care a spus că a învățat să comunice cu îngerii și pe care îl va însoți până la Praga pentru a-și prezenta omagiile în fața lui Rudolf al II-lea, „împăratul alchimist"[2]. Cu o astfel de viață, era de așteptat să sfârșească în închisoare și chiar să-l cunoască pe Giordano Bruno în temniță. Din păcate, nu a mai ieșit de acolo. A fost condamnat pentru erezie și ars pe rug în 1597, în aceeași piață publică în care trei ani mai târziu avea să fie executat Giordano Bruno.

– Măi să fie, ce epocă, domnule doctor!

– Și ce oameni!

– Da, aveți dreptate. Și ce oameni!

---

[1] O nouă ordine și un nou pastor suprem (în it., în orig.) (n.tr.)

[2] John Dee este unul dintre personajele istorice esențiale din romanul meu *Îngerul pierdut*, editura RAO, București, 2015. Cititorilor care doresc să știe mai multe despre acest bărbat le recomand acest roman (n.a.)

Timp de câteva clipe, amândoi am păstrat tăcerea. Ochii noștri s-au întors instinctiv la frumoasele linii din *Nastagio degli Onesti*, ca și cum ar fi putut să găsească în ele ceva din pacea pierdută de Botticelli când și-a schimbat credința. În acea clipă am intuit că lecția maestrului s-a terminat, așa că, înainte de a se hotărî să dispară fără să stabilim următoarea noastră întrevedere, am încercat să fixez o întâlnire cu el.

– Când ne vom revedea, domnule doctor?

Fovel și-a luat privirea de la tablouri și s-a uitat la mine de parcă n-aș fi fost acolo.

– Să ne vedem?... s-a bâlbâit ca și cum ar fi fost absent.

– Da. Aș vrea să știu dacă v-ar conveni să mă întorc zilele astea sau dacă...

– A trebuit să mă treci în agendă ca să mă întâlnești? mi-a tăiat-o brusc. Lasă-ți nevoia să te conducă, fiule. Setea ta de cunoaștere să te aducă din nou. Îți amintești ce ți-am spus despre artă ca poartă de acces spre alte lumi?

Am încuviințat mirat.

– Învață să deschizi singur acele uși și nu vei avea probleme în a mă găsi. Și cu asta, basta.

Am trecut cu vederea acea precizare. Aveam altceva mai important să-l întreb.

– Și aș putea să vin cu cineva?

Dar Fovel nu mi-a mai răspuns. Fără niciun cuvânt de rămas-bun, a făcut stânga-mprejur și a plecat, amestecându-se printre vizitatorii din muzeu.

8

DRUMUL GLORIEI

Prima veste de la Marina după vacanța de Crăciun a sosit însoțită de o presimțire rea. Nu-mi telefonase la opt și jumătate cum era obiceiul nostru, ci trecuse foarte devreme pe la recepția de la căminul studențesc, lăsându-mi un mesaj scurt în cutia poștală. „Nu știu dacă ești deja în Madrid, Javier. Dacă ai sosit, vino să mă vezi la facultate, te rog. Este urgent."

Toñi, secretara, a primit biletul pe la șapte și a observat, nu fără o oarecare curiozitate, că fata care îl scrisese părea foarte agitată. Deși am recunoscut caligrafia măruntă și rotundă a Marinei, am rugat-o, de parcă ar fi putut să fie o greșeală sau o glumă, să mi-o descrie.

– O fată blondă, slăbuță, cu ochi deschiși la culoare și cam de înălțimea ta.

Ea era.

– Javier... e totul în regulă? a întrebat îngrijorată.

Toñi era ca o a doua mamă pentru interni. Știa totul despre noi. Când intram. Când ieșeam. Cine ne căuta. Dacă eram îndrăgostiți sau dacă ultimele note fuseseră un dezastru. De aceea am privit-o fără să știu ce să-i răspund. Îmi amintesc doar că, agitat, m-am întors grăbit în camera mea, mi-am luat haina și carnetul de notițe și, fără să iau micul dejun, am pornit-o pe bulevardul Gregorio del Amo în jos, alergând spre Facultatea de Farmacie. „Vino să mă vezi la facultate, te rog."

Marina trebuie să-și fi petrecut ultimele ore în bibliotecă, așteptând începerea cursurilor de dimineață. Dar de ce?

„Este urgent."

Am ajuns la clădirea principală a Facultății de Farmacie, un bloc impunător din cărămidă roșie și beton, fără prea mare personalitate, cu cinci minute înainte să înceapă primele cursuri. Am găsit-o pe Marina așezată, cu o atitudine absentă, pe ultimul rând din aula ei. Era de-ajuns doar să o privești ca să-ți dai seama că, într-adevăr, i se întâmplase ceva rău. Se cuibărise în pupitrul ei fără niciun pic de machiaj, era îmbrăcată într-un pulover bărbătesc cu gulerul întors, care îi era mare, și avea părul strâns într-o coadă făcută neglijent. Cu toate acestea, ceea ce atrăgea cel mai mult atenția erau cearcănele ei. Două pungi vinețiii se iveau sub ochii ei de culoarea smaraldului, întunecându-i privirea și dând de gol faptul că petrecuse noaptea fără să pună geană pe geană.

– Îți mulțumesc că ai venit... a murmurat când m-a văzut, fără să schițeze nici măcar o urmă de zâmbet. Cum ai petrecut în vacanță?

N-am zis nimic. Nici nu mi-a dat de ales.

– Te rog, hai să plecăm de aici, m-a implorat.

Cu o mână și-a strâns lucrurile, le-a răsturnat într-o geantă mare din pânză și s-a înfofolit în haina ei largă de lână. Am ieșit fuga din facultate, însoțind-o cu inima strânsă. Nu voiam decât să luăm o gură de aer și să mă lămurească ce naiba se întâmpla. M-am gândit că, dacă ceea ce aveam de vorbit era pe atât de serios pe cât părea, cel mai bine era dacă ne îndepărtam de acolo. Și astfel, învăluiți într-o tăcere de plumb, am început să pășim de-a lungul bulevardului Complutense.

– Nu știu cum să-ți spun, Javier, a rostit în cele din urmă, ca și cum ar fi vrut să se elibereze de o presiune infinită și și-ar fi adunat toate puterile ca să facă primul pas. Trebuie să încetezi să-l mai vezi pe acel om!

Probabil că m-am uitat la ea nedumerit.

– Aseară... A încercat să continue, dar a trebuit să se oprească pentru a trage aer în piept. S-a agățat de brațul meu și, în timp ce mă

împingea să merg, și-a adunat puterile care-i lipseau pentru a continua: Aseară un tip s-a prezentat la mine acasă. La ușa mea. Părinții mei sunt plecați într-o călătorie, așa că nu l-au văzut. Și slavă Domnului! I-am scutit de o sperietură zdravănă.

Marina a spus asta repede. Pe nerăsuflate.

– Stai așa. I-ai... i-ai deschis ușa unui necunoscut?

– Mă rog... pufni ea. Da. Păi... S-a prezentat într-un mod foarte corect pe la nouă fără un sfert și a zis că are ceva important să-mi spună. Ți-a menționat numele și, cum nu era târziu și sora mea era acasă, l-am lăsat să intre. Nu a băut decât o cafea. Dar ceea ce m-a speriat pe mine a fost ce a zis, nu ce a făcut.

– Și ce a spus? am întrebat neștiind în ce fel să reacționez.

– Asta-i problema, Javier. A venit să-mi vorbească despre tine. Bărbatul ăla te cunoaște, știe ce studiezi și, mai ales, știe despre vizitele tale la Muzeul Prado. Mi-a povestit că ne-a tot supravegheat. Că știe despre documentele pe care le-am scos pentru tine de la Hemeroteca Națională, despre întâlnirea ta cu Lucia Bosé, și mi-a povestit chiar și chestii din ziua în care am fost împreună la El Escorial, atunci când am întrebat despre cartea aia cu profeții.

– *Apocalypsis Nova*... am confirmat ca un automat.

– Da. Aceea... Uite ce e, și-a luat din nou avânt, nu știu în ce ești tu băgat, dar a venit ca să mă roage să te conving să te potolești. Pentru binele tău.

– Să mă potolesc? Dar la ce trebuie să renunț? m-am văitat surprins.

– Să renunți să te mai vezi cu fantoma de la Prado sau cine-o fi tipul ăla. Mi-a zis că nu este de încredere. Și, mai ales, să nu mai umbli de colo până colo scormonind prin chestii care nu te privesc. Să renunți, să renunți, să renunți. Nu înțelegi?

– Dar eu...

– Javier! Marina a devenit foarte serioasă și, dând drumul brațului meu, m-a privit fix în ochi, bărbatul ăla vorbea serios. Îți jur. Nu a

ajuns să mă amenințe, dar crede-mă că nu a lipsit prea mult. Am observat asta pe chipul lui. Avea o privire... întunecată. Inspira teamă.

– Dar ți-a zis cine este? am insistat.

– Nu! Doar că lucrează ca expert de artă și că, fără să vrem, întrebările noastre la El Escorial au pus în pericol o investigație importantă.

– Aha!

Brusc, ca și cum cineva ar fi aprins o luminiță în memoria mea, mi s-a părut că înțeleg ce era toată povestea aia.

– Ăla trebuie să fie tipul care a fost înaintea noastră și a consultat cartea călugărului Amadeo! De aceea ne-a luat la ochi!

Chipul Marinei s-a întunecat.

– Și eu am crezut asta, Javier. Dar acum ce mai contează?! Ceea ce nu-mi place este că s-a deranjat să ne investigheze. Ne-a urmărit, înțelegi asta? Dintr-un anumit motiv, ceea ce faci îl încurcă. Iar vizita de aseară a fost o avertizare. Era atât de... atât de întunecat.

– Și asta e tot ce vrea? am spus cu un zâmbet nervos. Să uit de doctorul Fovel? Să nu mai pun întrebări pe ici, pe colo despre... artă?

– Fir-ar să fie, Javier! Ți se pare puțin?

Buzele Marinei au început să tremure de încordare.

– N-am dormit toată noaptea din cauza tipului ăluia, nu mă vezi? Am venit la facultate la prima oră pentru că, cel puțin aici, sunt înconjurată de oameni și știu că nu va îndrăzni să se apropie. I-am spus chiar și surorii mele să plece de acasă cât mai repede cu putință, în caz că îi va trece prin minte să revină.

– Dar, Marina... Nu te speria, da? am încercat să o calmez, îndepărtându-i o șuviță haioasă de păr rebel care îi acoperise o parte din față. Cu siguranță nu e decât un tâmpit. Unul dintre acei șoareci de bibliotecă ce fac o obsesie din orice. Tipul ți-a văzut adresa în registrul de intrări de la El Escorial și ți-a făcut o vizită ca să te intimideze... Nu cred că...

– A fost la mine acasă, Javier! L-am avut în fața mea!

– Bine... am șovăit. Marinei îi era teamă. Dacă vrei, putem să sunăm la poliție și...

– Și ce-o să le spunem? Ei? Că un istoric nu vrea să consultăm o carte pe care o studiază el? Că a băut o cafea în bucătărie la mine și a plecat fără să-mi facă nimic? Hai, las-o baltă!

Marina a tras aer în piept, strângând pumnii până când nodurile degetelor i s-au albit. O vreme, niciunul din noi nu a mai articulat niciun cuvânt. Asta era tot ce-mi mai lipsea: să o supăr. Ne-am prelungit plimbarea până la capătul șoselei spre La Coruña evitând ultimele bălți înghețate de la universitate. Și apoi, legănați de prima rază de soare reconfortant de iarnă, ne-am lăsat purtați până în zona cu magazine din Moncloa. Aveam să pierdem primele cursuri din acel trimestru. Prost început. Dar niciunuia dintre noi nu părea să-i pese prea mult de asta.

Am luat-o pe după umeri pentru a-i insufla încredere și am mers astfel o vreme.

– Ceea ce nu înțeleg, Marina, este de ce te-ai simțit atât de amenințată. La urma urmelor, tipul a fost civilizat și a plecat, nu? am îndrăznit să deschid gura doar atunci când ne-am oprit în fața vitrinei insipide a librăriei Fondului de Cultură Economică, de parcă faptul că treceam din nou în revistă întâmplarea ar fi putut să o ajute să-și potolească neliniștea. La urma urmelor, „domnul X" nu ți-a zis decât că e mai bine ca eu să nu-l mai văd pe celălalt tip despre care tot așa, nu știu mare lucru. Și asta-i tot.

Ei i-a luat un secol să reacționeze. Și-a plimbat privirea prin acea vitrină ca și cum viața i s-ar fi scurs trecând în revistă cărțile expuse și, cu cea mai melancolică expresie a feței pe care i-am văzut-o vreodată, mi-a căutat chipul oglindit în geam.

– Poți să glumești dacă vrei, Javier, dar chestia e că s-a mai întâmplat ceva, a recunoscut cu părere de rău.

– Încă ceva? Ce?

– Tipul ăla mi-a vorbit destul de mult despre moarte. El singur. Ca într-un monolog. Dintr-un anumit motiv, părea ca hipnotizat de acea idee.

– Ai zis că nu te-a amenințat...

– Și chiar n-a făcut-o! m-a întrerupt brusc. Vorbea despre moarte la modul abstract. Repeta neîncetat ceva de genul că era un lucru de mare virtute să fii pregătit pentru a muri frumos. Ah! Și a adăugat că trebuie să învățăm să trecem prin viață fără prea multe bagaje, ca anticii... Și, mă rog, chestii de-astea. Totul a fost ciudat. Foarte ciudat...

Am observat cum Marina se cutremura din nou evocând acea amintire, așa că, dintr-un impuls, am îmbrățișat-o încercând să o liniștesc. A fost prima dată când trupurile noastre s-au atins în felul acesta, cufundându-se într-o energie care ne-a menținut uniți câtva timp, imposibil de precizat cât, și care aș fi vrut să nu se termine niciodată. Mi-am întins o mână și mi-am trecut-o cu grijă prin părul ei.

– Liniștește-te, da? Gata, a trecut.

– ... A vorbit întruna numai despre moarte, ce ciudat, a repetat fără să dea atenție gestului meu, de parcă mintea ei nu ar fi fost în stare să dea uitării acea amintire.

– Și de ce ți-ar fi spus așa ceva?

– Nu știu, Javier!

Îmbrățișarea s-a risipit. S-a dezlipit din brațele mele înainte să-mi fi putut da seama.

– Singurul lucru asupra căruia a insistat acel individ a fost să te ții la distanță de maestrul ăla de la Prado. Care te apropie de filosofii false, de idei dintr-o vreme plină de capcane. Și m-am speriat! M-am speriat rău!

Ochii Marinei s-au umezit dintr-odată.

– Toată povestea asta e absurdă, am șoptit cât am putut de calm. Nu are niciun sens.

– A! a exclamat. Și înainte să plece mi-a dat ceva pentru tine...

Marina s-a șters la ochi și, cu pulsul încă tulburat, a răscolit prin geanta ei până a scos din ea niște foi îndoite la jumătate. Le-a fluturat prin fața mea. Păreau trei sau patru copii xerox pe care ieșea în evidență un fel de schiță făcută cu peniță. Privită cu coada ochiului, mi s-a părut o mumie egipteană, dar am respins ideea.

– Ce este?

– O cheie.

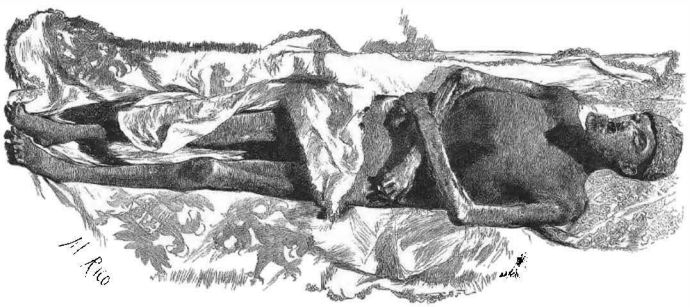
– O cheie?

– Așa a spus. „O cheie pentru a pătrunde în glorie." A insistat să meditezi la această frază cu inima deschisă și să lași la o parte crezurile periculoase. Că poate în felul acesta vei reuși să te îndepărtezi de rău.

Extrem de intrigat, am aruncat o privire asupra acelor foi. Erau copii xerox dintr-o veche revistă de epocă, *La Ilustración de Madrid*. Și înfățișau, nu mă înșelasem chiar atât de mult, desenul unui cadavru scofâlcit și înnegrit, însoțit de o frază care îl transforma într-un document de o ciudățenie singulară:

„Împăratul Carol al V-lea, copiat după cel natural în 1871."

– Ce... ce ai de gând să faci cu asta? m-a privit atunci Marina, cu o expresie pe jumătate neîncrezătoare, pe jumătate speriată, îndepărtându-și privirea de la acel desen macabru și îngrijorată din cauza interesului meu subit.



Împăratul Carol al V-lea, copiat după cel natural în 1871

– O să-l ascult, firește, am zâmbit. A te îndepărta de rău este întotdeauna o opțiune bună, nu?

– Și dacă dai uitării totul și lași baltă toată povestea asta?

– Nu pot. Am luat-o pe după umeri din nou, trăgând-o de lângă vitrină. Și cu atât mai puțin acum, când totul devine atât de interesant.

Din păcate, energia pe care o simțisem cu doar un minut înainte dispăruse.

9

SECRETUL LUI TIȚIAN

Nu am citit acele foi, pur și simplu le-am devorat.

După ce am însoțit-o pe Marina acasă la mătușa ei Esther și după ce aproape că am păcălit-o pentru ca ea și sora ei să rămână să petreacă noaptea acolo, nu mi-a mai rămas timp să le studiez. Nerăbdarea mea era dublă: pe de o parte, mă interesa conținutul documentelor în sine, dar, pe de alta, intuiam că puteau să ascundă vreo pistă, un indiciu care să mă ajute să înțeleg cine fusese inoportunul domn X care o speriase așa de tare. La început, mi-a fost greu să mă concentrez. Ideea de a ști că eram spionat nu-mi plăcea. Totuși, după ce mi-am concentrat toate cele cinci simțuri asupra copiilor xerox, paranoia mea s-a domolit încet-încet. Îmi plăcea la nebunie să citesc publicații vechi. Și în cazul publicațiilor păteam la fel ca în cel al tablourilor: după câteva minute nu mai erau ceva concret, tangibil, ci deveneau ocheane prin care să privești spre trecut.

Revista bilunară din care fuseseră extrase, *La Ilustración de Madrid*, s-a dovedit a fi un *totum revolutum* surprinzător. Condusă de poetul romantic Gustavo Adolfo Bécquer – apropo, iubitor de fantome, zâne și suflete chinuite –, conținutul ei trecea de la politică la artă cu cea mai mare naturalețe din lume. Putea să reproducă aici niște versuri, un articol despre moda de la Paris sau o poveste cu iz oriental, și în coloana de alături o pledoarie despre ultimele lucrări publice de pe strada Hortaleza. După cum aveam să aflu mai târziu, a fost o

publicație efemeră. A durat doar trei ani. Și din exemplarul pe care domnul X mi-l pusese în mâini, datat din 15 februarie 1872, primul lucru care mi-a atras atenția a fost că, dacă aș fi dat crezare la ceea ce spunea, cineva se apropiase de mormintele din Panteonul Regilor de la mănăstirea El Escorial, deschisese sarcofagul lui Carol al V-lea și constatase că trupul acestuia era întreg, mumificat, cu tot cu barbă. Nu auzisem niciodată că mormântul marelui împărat al istoriei Spaniei ar fi fost profanat și, cu atât mai puțin, că ar fi existat documente din acea vreme care să relateze un fapt atât de macabru. Dar de ce domnul X ar fi vrut să văd așa ceva? Încotro voia mă conducă? Sau, ceea ce mi se părea și mai intrigant, care era lucrul de care încerca să mă țină la distanță cu acea informație?

Textul care însoțea desenul era, apropo, și mai elocvent. Era vorba despre o scrisoare deschisă de la un pictor pentru altul. Un fel de dedicație pe care autorul desenului – Martín Rico, un elev eminent al Academiei de Arte Frumoase din San Fernando – i-o făcea celui mai faimos artist al țării pe vremea aceea, Mariano Fortuny[1]. Misiva nu dădea detalii despre motivul esențial pentru care Rico îi comunica lui Fortuny aventura prin care trecuse pentru a vedea trupul lui Carol al V-lea, dar se întrecea în elogii la adresa maestrului. Dacă ceva atrăgea atenția la acei bărbați era faptul că Fortuny a menținut o legătură foarte aparte cu Muzeul Prado. La urma urmelor, s-a căsătorit cu fiica lui Federico de Madrazo, pictor ca și el și director al pinacotecii. Oare spre asta dorea să mă îndrepte domnul X? Oare spre sălile de pictură din secolul al XIX-lea ale muzeului? La registrul lui Madrazo? Și ca să caut ce?

Pentru orice eventualitate, am citit din nou cu atenție acel document.

---

[1] Marià Fortuny i Marsal (1838–1874), pictor catalan din Spania, cunoscut pe plan internațional. Pe durata scurtei sale cariere, a realizat lucrări pe o varietate de teme specifice acelei perioade, printre care temele romantice și orientaliste (n.tr.)

Domnului Mariano Fortuny.

Dragă prietene,

În numărul 49 al revistei *Ilustración de Madrid,* pe care am plăcerea să ți-l trimit, vei vedea o gravură făcută după o notiță de-a mea; reprezintă mumia împăratului Carol al V-lea. [...] Cadavrul împăratului se păstrează într-o stare foarte bună, învăluit într-un giulgiu alb, împodobit cu dantelă de vreo două degete lățime; un postav de damasc roșu ascunde totul, acoperind mumia și giulgiul. Aproape că nu a suferit stricăciuni în cele trei secole care s-au scurs de la momentul înhumării și, contrar a tot ceea ce ai putut citi și auzi, pot să te asigur că este în continuare întreg, că nimic, absolut nimic nu-i lipsește; dimpotrivă, prisosesc câteva picături de ceară pe care, fără îndoială, le-au lăsat să cadă pe pieptul său mâinile tremurânde ale curioșilor care au avut norocul să îl contemple de puținele ori când a fost deschis sicriul în care se odihnesc aceste rămășițe venerate.

Mi-a atras atenția faptul că barba sa deasă, foarte bine rasă în jurul gurii, este de culoare maro-închis, și nu căruntă, aproape albă, cum apare în portretele existente ale viteazului prinț; din păr se vede puțin din cauza scufiei din brocart care îi acoperă capul; doar pe ambele antebrațe și puțin pe partea lateral stânga a trupului se observă oasele.

Nu vreau să-ți spun nimic despre emoția pe care am simțit-o și despre sentimentele care-mi tulbură spiritul când îmi pironesc ochii pe acele rămășițe neînsuflețite ale celui care, după ce a bucurat lumea cu grandoarea sa, murea umil și pedepsit în mănăstirea San Jerónimo din Yuste, nu vreau să-ți spun toate astea pentru că mi-am propus să nu-ți distrag atenția mult timp cu această epistolă-dedicație, care începe să fie cam lungă.

Dar trebuie să-ți spun, pentru a mă lăsa în voia indulgenței tale, că niciodată n-am întâmpinat atâtea greutăți, nici n-am mai lucrat așa de stânjenit și supărat ca atunci când am făcut acest

desen, pentru că, pe lângă poziția în care trebuie să stau, poziție care transformă trupul într-un C perfect, distanța dintre ochi și model nu măsoară mai mult de vreo treizeci de centimetri; las în seama judecății tale să calculeze cât de greu este să desenezi astfel [...].

Pun, așadar, punct aici, implorându-te să accepți această amintire pe care ți-o dedică cu atâta bunăvoință și plăcere prietenul tău,

MARTÍN RICO

Escorial, 18 decembrie

Așezat în mica bibliotecă a căminului studențesc, sub lumina rece a becului fluorescent de la pupitrul meu și cu volumul 51 din *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana* – celebra *Espasa* cu cotoare negre și aurite – deschisă la articolele dedicate autorului scrisorii, am început să înțeleg semnificația peripeției sale. Acest renumit pictor realist, maestru al peisagisticii din secolul al XIX-lea și cu un număr redus de lucrări expuse la Muzeul Prado[1], a avut acces într-un mod încă neclar la trupul întreg al lui Carol al V-lea și l-a contemplat cu ochii lui pe bărbatul căruia Tițian i-a făcut portretul de atâtea ori. Trebuie să fi fost un moment șocant. Unic. Dar ce altceva mai era?

Era ceva în acea chestiune care mi se învârtea neîncetat prin minte. Marina a spus că, chiar după ce domnul X i-a înmânat acel material, acesta începuse să murmure vorbe fără sens despre moarte. După cum povestea acest lucru, mi s-a părut o punere în scenă. O interpretare. La facultate învățasem că una dintre cele mai bune tehnici pentru a ne determina creierul să rețină o anumită informație constă în a o asocia cu fapte absurde. Pentru un ziarist care are pretenția să ajungă la publicul său, aceea era o adevărată revelație. Mi s-a explicat că, de exemplu, dacă un reporter reușește să-și transmită cronica despre o

[1] Tablourile sale sunt: *Orillas del Azañón* (1858), *Desembocadura del Bidasoa* (1865), *Torre de las Damas* (1871), *Alcalá de Guadaira* (cc. 1890) și minunatul său tablou *Vista de Venecia* (cc. 1900). (n.a.)

grevă a stivuitoriștilor agățat cu capul în jos de o macara, mesajul său va rămâne pentru mai mult timp în mintea spectatorului decât dacă, să zicem, o relatează la baza cheiului. Când se încalcă „normalul", memoria umană este în stare să rețină chiar și cel mai neînsemnat amănunt asociat cu acel episod. Asta să fi făcut domnul X cu Marina? A vrut să-și amintească bine ceea ce i-a spus? Și în cazul ăsta, de ce? Cu ce scop?

În lipsă de altă cale, m-am hotărât să cercetez această ipoteză.

Primul lucru pe care l-am făcut a fost să extrag conceptele de bază din monologul domnului X, scriindu-le pe o foaie albă. Imediat le-am redus la două. Primul, acea frază, cam arhaică: „este un lucru de mare virtute să fii pregătit pentru a muri frumos". Și al doilea, expresia „să treci prin viață fără prea multe bagaje". Apoi, călăuzit de ele, am cercetat articolele din enciclopedie referitoare la Rico, la Fortuny și chiar și la Bécquer, ceva care să poată da acelor concepte un sens sau un context. N-am găsit nimic. Totuși, în articolul extrem de lung pe care Espasa i-l dedică lui Carol al V-lea nu mi-a luat mult până să vânez acele două fraze. Din cât am citit, împăratul mumificat fusese singurul conducător din vremea lui care și-a dedicat ultimii doi ani și jumătate din viață pentru a-și pregăti sufletul pentru moarte. „Lucru de mare virtute." Carol al V-lea a abdicat și s-a retras într-o mănăstire din provincia Cáceres până când a murit. Și, ceea ce era și mai interesant, a făcut-o „fără prea multe bagaje", poruncind în mod clar să fie înmormântat fără bijuterii, fleacuri sau semne exterioare de putere.

După acea rază de lumină călduță, mi-am canalizat energia în a-l localiza pe Santi Jiménez, un masterand la Geografie și Istorie, vecin de etaj la căminul studențesc, care în acele zile pregătea un doctorat despre Carol al V-lea. Santi stârnea invidia tuturor colegilor de internat. Datorită vechimii, avea norocul de a fi printre primii care-și puteau alege camera la începutul anului universitar. Și mereu o alegea pe aceeași. O încăpere mare pe latura de sud a clădirii, cu un mic antreu

și vedere spre piscină, la etajul trei, cu duș propriu, frigider, televizor, cuptor cu microunde și chiar și un calculator. Gurile rele îi atribuiau succesul pe care-l avea la fete acelor nenumărate mijloace de care beneficia și nu, desigur, feței lui pătrățoase, ochelarilor săi cu lentile de zece dioptrii sau capacității sale neobișnuite de a-ți face rost de aproape orice ai fi putut avea nevoie, de la o cameră foto la mâna a doua până la un trening oficial de la Real Madrid. Toți studenții apelau la el când erau în încurcătură. Și trebuie să recunosc că știa să-și apropie oamenii ceva de necrezut și avea o capacitate enormă de a rezolva problemele. Avea darul de a obține orice. Avea întotdeauna un salut pe buze și, dacă te putea ajuta cu ceva – nu conta că ai fi fost ultimul novice care-i bătea la ușă –, nu șovăia niciun minut... chiar dacă după aceea te taxa pentru ajutor.

Sosise, așadar, momentul să-i cer și eu *acel ceva*.

– Dacă împăratul Carol al V-lea s-a pregătit să moară?

Santi m-a privit cu ochii măriți din cauza lentilelor, surprins de motivul acelui asalt.

– Chiar vrei să vorbim despre istorie? Doar atât?

După ce l-am chemat prin megafonul din clădire, Santi se prezentase la recepție ciufulit și cu o bere pe jumătate băută. Mi-am cerut scuze asigurându-l că problema mea era o consultație profesională care-i va lua puțin timp. Nu aveam să-i mai cer nicio altă favoare.

– Dar tu nu ești student la jurnalism? a întrebat pe un ton mucalit, dându-și jos ochelarii și frecându-se la ochi.

– Ba da... Dar mă interesează mult moartea împăratului.

– Ha! Pentru asta nu te învinovățesc, a zâmbit.

– Atunci îmi vei răspunde la întrebări?

– Despre Carol al V-lea? Desigur, omule! Este un personaj fascinant, a adăugat ca și cum ar fi urmat să vorbească despre cineva din familia lui. Eu aș spune că a fost singurul conducător din vremea lui care a murit știind ceea ce face.

– Atunci povestește-mi tot, te rog.

Viitorul doctorand Jiménez, surprins presupun de cererea mea, s-a lăsat dus de val. Ne-am așezat la cea mai izolată masă din cafenea, un colț prevăzut cu geamuri, la câțiva metri de intrarea în facultate, și după ce am comandat două ceaiuri duble și niște gogoși, am început să vorbim.

– Primul lucru care atrage atenția când cineva studiază ultimele clipe din viața lui Carol al V-lea este faptul că împăratul a renunțat la toate titlurile sale și la toate coroanele cu aproape trei ani înainte de a muri. Nimeni nu făcuse ceva asemănător înainte. Se presupunea că un monarh sau un papă trebuiau să rămână pe tron până în ziua în care Dumnezeu avea să decidă să-i ia în sânul Lui, dar el a încălcat această normă, de parcă ar fi presimțit că sfârșitul său era aproape.

– I s-a întâmplat ceva?

– Se poate spune că da. Cu puțin timp înainte de a renunța la tron, Carol al V-lea a suferit o profundă schimbare de personalitate. Din conducătorul extrovertit, care își dedica întregul timp pentru a primi ambasadori, pentru a-și organiza campaniile militare și pentru a se ocupa de problemele unei familii care avea interese la toate curțile regale din Europa, a ajuns să afișeze o atitudine taciturnă. Poate că motivul trebuie căutat în faptul că, la cei cincizeci și patru de ani ai săi, sănătatea lui era foarte șubredă. Guta și hemoroizii îl chinuiau cu durerile și se pare că în curând nu l-a mai preocupat altceva decât să se mântuiască de păcate înainte să fie prea târziu.

– Și asta-i tot? am bombănit. A abdicat pentru că avea sănătatea șubredă?

– Nu, nu. Asta n-ar fi fost de-ajuns pentru bărbatul pe care Erasmus din Rotterdam[1] l-a botezat *noul Cezar,* mi-a tăiat-o amuzat. În realitate, chiar înainte de a lua acea decizie, i s-a întâmplat tot ce poate fi mai rău pentru cineva obișnuit să câștige orice. A pierdut!

[1] Erasmus din Rotterdam, (1466-1536) teolog și erudit olandez, unul dintre cei mai însemnați umaniști din perioada Renașterii și a Reformei din secolele al XV-lea și al XVI-lea, „primul european conștient" (n.tr.)

Santi și-a coborât privirea asupra mesei pe care tocmai ne fusese adusă gustarea și a început să-mi depene o povestioară. Era ca și cum prin simplul fapt de a întredeschide ochii și de a inspira aroma de cafea prăjită, interlocutorul meu ar fi fost în stare să aibă acces la un fel de enciclopedie mintală a dinastiei de Austria. Mi-am amintit că împăratul Carol al V-lea adusese pentru prima dată din America în Europa cafeaua și ciocolata amăruie. Poate asta era explicația. Chestia e că, după spusele lui Santi, cam prin 1554 acel războinic cult, încăpățânat, cu o energie infinită și admirat de ai săi, a început să-și piardă brusc toată strălucirea. După părerea unor istorici, s-ar putea să-l fi deprimat faptul că nu și-a pus în aplicare planul de a conduce o ultimă cruciadă spre Țara Sfântă. Una asemănătoare cu aceea la care înainte visaseră Columb și Inocențiu al VIII-lea[1]. Dar alții, în schimb, au dat vina pe înrăutățirea calității vieții sale. Sau poate pe faptul că nu reușise să oprească răspândirea ideilor lui Luther pe care, apropo, se căia zilnic că nu l-a omorât când a avut ocazia. Oricare ar fi fost adevărul, în jurul vârstei de cincizeci de ani a început să lase impresia că nimic din toate acele lucruri nu-l mai preocupa. Tot ce-l obseda era cum avea să fie trecerea sa în Lumea de Dincolo.

Cu puțin timp înainte, Carol al V-lea dăduse alte semne cu privire la acea renunțare la lucrurile materiale.

În iarna anului 1548, de exemplu, după ce își dovedise supremația asupra lui Soliman Magnificul și chiar asupra papei Clement al VII-lea, pe care în urmă cu douăzeci de ani îl pedepsise prin celebrul Asediu al Romei (*Saco di Roma*), a lăsat să se vadă în scrierile sale cât de mult se temea că faptele lui războinice i-ar fi otrăvit sufletul. Simpla idee de a nu se bucura de viața eternă din cauza păcatelor sale îl îngrozea. Și mânat de credințele sale profund catolice, pe 18 ianuarie din acel an a redactat un testament în care a consemnat cu mâna lui

[1] A se vedea cartea mea *La ruta prohibida y otros enigmas de la Historia*, Planeta, Barcelona, 2007, unde vorbesc despre această chestiune (n.a.)

tot ce a învățat, pentru beneficiul personal al viitorului Filip al II-lea, „pentru că din activitățile anterioare mi s-au agravat unele boli și, în cele din urmă, am ajuns să-mi fie viața pusă în pericol", i-a scris. „Și neștiind ce ar putea să mi se întâmple, conform voinței Domnului, m-am gândit să vă aduc la cunoștință pe această cale ceea ce îmi doresc în acest caz..."[1]

– Astăzi, privind din perspectiva pe care ne-o dau secolele, a cugetat Santi după ce m-a impresionat redând acele citate pe de rost, este ușor de dedus că avea totul planificat pentru a muri.

– Și nu a fost o dovadă de imprudență să-i lase tronul fiului său când el era încă în deplinătatea facultăților sale mintale?

– Nu. Deloc. În iarna dintre anii 1553–1554, Cezarul catolic, bărbatul care destinase cea mai mare parte a bogățiilor aduse de către cuceritori în Europa din Mexic și Perú pentru a acoperi cheltuielile războiului împotriva protestanților, și-a pierdut speranța de a aduce Germania din nou la catolicism. Când încă suferea din cauza înfrângerii umilitoare pe care o coaliție franco-germană i-o pricinuise la Innsbruck, credinciosul său duce de Alba a pierdut jumătate din armata imperială într-un asediu eșuat asupra orașului Metz.

– Și de aceea a tras să moară? am obiectat nevrând să mă afund în chestiuni de războaie.

Santi s-a frecat la nas, din ce în ce mai intrigat de interesul meu.

– Cred că va trebui să mă însoțești în camera mea ca să-ți arăt ceva care te va face să înțelegi totul.

– Despre ce e vorba?

– Un document unic, de o frumusețe ciudată, aproape supranaturală, așa cum îți place ție, și care arată simțămintele lui Carol al V-lea în acea perioadă. Împăratul a poruncit să fie creat cu aceeași atenție pe care o dedicase și testamentului său și a depus o strădanie care-mi amintește de cea pe care faraonii antici o consacrau scenelor

[1] Instrucțiuni de la Carol al V-lea pentru Filip al II-lea, Augsburg, 18 ianuarie 1548. Citate de Manuel Fernández Álvarez în *Carlos V, el César y el hombre*, Espasa, Madrid, 1999, p. 705 (n.a.)

pictate în mormintele lor. Știi, cele pe care le-au decorat cu acel tip de hărți din lumea de dincolo care au fost numite *Textele Piramidelor.*

– Dar ce este? am întrebat intrigat.

– Un tablou.

– Pe toți dracii... Hai să mergem!

Imediat după ce am văzut acea planșă am rămas perplex. La scurt timp, uimirea a devenit euforie. Eu cunoșteam pictura aceea! Știam că originalul era atârnat la câțiva pași de extraordinara statuie *Carol al V-lea și furia* a lui Leoni. De fapt, este vorba practic de prima pictură de care dai când pășești în Muzeul Prado pe la intrarea Goya. O văzusem de zeci de ori, da, dar niciodată nu mă oprisem să o contemplu. Și acum mă întrebam cum de am putut să fiu atât de neatent.

– Este o pictură uimitoare a lui Tițian, a zâmbit Santi. În acest tablou, chiar dacă nu ți se pare, e foarte puțin din imaginația lui. Artistul l-a pictat pe baza instrucțiunilor precise pe care le-a primit de la împărat. Se știe, de exemplu, că cezarul s-a interesat atât de mult de progresele pictorului, încât îl trimitea din când în când pe ambasadorul său la Roma ca să afle dacă mai era în viață și dacă lucra la misiunea sa. Și chiar dacă de-abia la sfârșitul anului 1554 a putut să vadă, în cele din urmă, rezultatul nu încape îndoială că este rodul unui proiect la care a cugetat. E păcat că foarte rar se vorbește despre el în cărțile de istorie.

Am scrutat acea imagine cu mare atenție. Scena era surprinzătoare: cerul se deschide deasupra unui câmp spaniol aproape pustiu, lăsând să se vadă Sfânta Treime întâmpinând profeți, patriarhi și chipuri cunoscute din Spania secolului al XVI-lea. Cum Santi părea să știe totul despre acea pictură, nu am deschis gura nici măcar ca să-mi exprim uimirea.

– A fost un tablou complex, conceput în mai multe etape, a continuat. Ceea ce atrage cel mai mult atenția este faptul că nici măcar familia regală nu a ghicit planurile pe care împăratul le avea în legătură cu acesta până când nu l-a avut lângă patul său de moarte. Știai

Gloria, Tiziano Vecellio (1551–1554). Muzeul Prado, Madrid

că împăratul Carol al V-lea și-a organizat singur funeraliile și a dat chiar și ordinul să fie celebrate ca și cum deja ar fi murit ca să le poată prezida?

– Serios? mi-a scăpat.

Santi a încuviințat. Mi-a arătat atunci un text al unui martor ocular, iezuitul Juan de Mariana, în care explica felul cum împăratul, „amestecat printre călugării care cântau slujba pentru decedați, s-a rugat pentru odihna sa veșnică așa ca și cum ar fi părăsit deja această viață, participanții însoțindu-l mai mult cu lacrimile decât cu vocile lor"[1]. Mi-a spus chiar și că cezarul s-a rugat cu atâta frenezie în cadrul acelui tip de psihodramă funerară, încât a sfârșit prin a se întinde pe jos, făcând pe mortul.

– Și acest tablou a făcut parte din ceremonia cu pricina, a precizat el. Îți dai acum seama de ceea ce reprezintă el? Este paradisul ceresc deschizându-se pe deplin pentru a primi sufletul defunctului Carol al V-lea. Este imaginea unui miracol.

Am căscat ochii cât cepele.

– Nu căuta o altă interpretare, Javier, căci te cunosc. Se știe că împăratul i-a dat instrucțiuni precise pictorului său preferat, Tițian Vecellio, ca să-l picteze înfășurat într-un giulgiu alb, imaculat, și cu fața spre Sfânta Treime pentru care luptase atât de mult împotriva protestanților. Carol a fost foarte clar în această privință: niciun fel de coroane sau lux. Voia să se vadă singur în fața morții.

„Fără prea multe bagaje", mi-am amintit atunci crochiul sobru al lui Martín Rico.

– Dar desigur că știi deja că aceasta nu a fost prima dată când Tițian l-a pictat pe împărat, a continuat Santi, neștiind care erau gândurile mele. *Carol al V-lea cu un câine*, *Carol al V-lea în bătălia de la Mülhberg*... Pictorul era deja bătrân când a primit această însărcinare. Era chiar mai bătrân decât monarhul, dar s-a străduit mai mult

[1] Juan de Mariana, *Historia de España*, volumul VII, cartea V, Francisco Oliva Impresor, Barcelona, p. 497 (n.a.).

ca niciodată pentru a-i face portretul acelui mecena datorită căruia ajunsese bogat și admirat în toată Europa. Același care l-a numit cavaler imperial când i-a descoperit abilitatea de a mânui pensulele și felul erudit de a purta o conversație. Uite, fii atent.

Santi a trasat niște cercuri cu degetul în partea dreaptă a imaginii, indicând un anumit grup de personaje.

– Aici se află Carol al V-lea. Îl vezi? Bărbia lui alungită și chipul îl dau de gol. Tițian l-a pictat pe împărat cu privirea pironită asupra lui Isus Hristos. În spatele lui îi putem vedea pe fiul său și moștenitorul tronului, viitorul Filip al II-lea, pe răposata sa soție, Elisabeta a Portugaliei, pe sora lui, Maria a Ungariei, și pe cea pe care unii o identifică drept mama lui, Juana de Castilla, *Nebuna*. Doar cezarul și familia lui apar acoperiți de giulgiuri albe. Și sub prezența sa regească se află un grup de personaje care pornesc de la Sfântul Ieronim ținând în mâini Biblia sa latină până la regele David, trecând pe la Noe cu arca sa ori Moise cu Legile Torei. Toți sunt din Vechiul Testament. Îți închipui cum se numește tabloul?

Am ridicat din umeri, neștiind ce să spun.

– Haide, omule! Spune un nume.

– *Sfârșitul lumii?*

– Mă roog.. și-a bătut el joc. Chestia asta cu titlurile tablourilor este un fel de nebunie pe care o au muzeele. Artiștii nu obișnuiau să-și boteze operele și, dacă o făceau, stăpânii se simțeau liberi să le schimbe numele după bunul plac. Această pictură a fost intitulată deopotrivă *Judecata de Apoi, Gloria, Paradisul*...

– Stai, stai. Ai spus *Gloria?*

Un scurt fior m-a făcut să-mi amintesc ceva: „Este o cheie pentru a pătrunde în glorie". Asta îi spusese domnul X Marinei.

– Da. Este destul de evident. Gloria cerească, nu?

– Da, bineînțeles... Și nu știi dacă nu cumva Carol al V-lea a spus ceva cum că tabloul ar fi o ușă, un prag sau ceva de genul ăsta?

Santi s-a uitat la mine cu mutra pe care o aveau prietenii mei de fiecare dată când le vorbeam despre „chestiile mele".

– Omule... Pe jumătate zeflemist, a căutat printre foile dintr-un dosar cu notițe pe care-l avea la îndemână. S-ar putea să am ceva pentru tine. Există un document... stai să văd... Ăsta e. Iată. În acest text despre moartea împăratului, călugărul ieronim José de Sigüenza menționează tabloul lui Tițian. Spune că atunci când cezarul a decis să se exilieze în mănăstirea din Yuste ca să se lase în voia morții, una dintre primele sale instrucțiuni a fost ca *Gloria* lui Tițian să fie mutată acolo. Sigüenza a fost explicit când s-a referit la obsesia împăratului pentru această pictură. Să-ți citesc. Cu puțin înainte de a muri, a poruncit să vină la el paznicul bijuteriilor regale și, odată sosit, i-a spus să aducă portretul împărătesei, soția sa; s-a uitat o vreme la el. A poruncit să se ia pânza Judecății de Apoi. De data aceasta, intervalul a fost mai mare, cugetarea mai lungă, într-atât încât medicul Mathisio a fost cât pe-aci să-i spună că trebuie să fie atent să nu-i facă rău faptul că întrerupe atât de mult funcțiile sufletului care le guvernează pe cele ale trupului, iar atunci, întorcându-se spre doctor, i-a zis cu o tresărire a corpului: „Rău mă simt"; era în ultima zi a lunii august, la patru după-amiaza.[1]

– Dar nu spune nimic despre uși...

– Dar, omule! De ce crezi că împăratul Carol al V-lea petrecea atâta timp văzându-se pe sine în partea cealaltă? Din cauza a ceea ce sugerează părintele Sigüenza, împăratul intra în transă contemplându-se în tabloul lui Tițian. Eu nu cred în ezoterism, dar este evident că el căuta o sursă de inspirație pentru lunga călătorie pe care era pe punctul de a o începe și vedea acea pictură ca fiind ușa lui personală spre lumea de dincolo. În situația lui, mi se pare că până și omul cel mai sceptic ar face un efort să creadă.

---

[1] Citat de Gabriele Finaldi în „*La Gloria* de Tiziano", în VV.AA., *Tiziano y el legado veneciano*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2005, p. 115 (n.a.)

10

CAROL AL V-LEA ȘI LANCEA LUI HRISTOS

Să creadă?

Poate că dragul de Santi avea dreptate. Poate că o operă de artă precum *Gloria* nu putea fi înțeleasă întru totul cu ajutorul rațiunii. Poate că avea nevoie de forța pe care ți-o dă credința pentru a-i dezvălui pe deplin mesajul.

Și dacă riscam? Dacă mă hotăram să cred?

Tocmai în acele prime zile din 1991 am ajuns la concluzia că în viață trebuie să te lași condus de Providență. Și tot atunci am decis să interiorizez acea idee indiferent de consecințe. Am vrut să cred că lecția magistrală pe care mi-o dăduse Santi Jiménez, atât de oportună, atât de la momentul potrivit, nu fusese o simplă coincidență, ci că era ultima verigă dintr-un plan elaborat, care începuse în ziua în care am dat peste maestrul de la Prado. Un plan care, oricât de absurd ar putea să pară, mă împingea către secretele unor tablouri din muzeu. Și dacă mă lăsam, pur și simplu, condus de acel plan? Era ceva rău în a urma indiciile pe care mi le oferiseră atâția și atât de neașteptați interlocutori la Madrid, El Escorial sau Turégano? Și, în caz că toate astea duceau undeva, spre ce aveau să mă conducă?

Din acel motiv, nu am întârziat nici douăsprezece ore până am ajuns să am *Gloria* în fața ochilor mei.

Adevărul este că totul mă împinsese spre cel tablou. De la misteriosul domn X și bine-venitul său decupaj din ziar despre Carol

al V-lea până la Marina, ca intermediar, sau însuși Santi. Pe de altă parte, în mintea mea roiau întruna circumstanțele în care își dăduse sufletul cel mai puternic bărbat din lume. După ce s-a încheiat discuția noastră, Santi mi-a împrumutat două biografii voluminoase ca să-mi fac o idee despre cum s-a însumat trecerea împăratului în lumea cea-laltă. Astfel, am aflat că s-a întâmplat în jurul orei două dimineața din ziua de 21 septembrie 1558, de sărbătoarea Sfântului Matei, când, într-o casă mică din piatră lipită de o mănăstire, la vreo doi kilometri distanță de îndepăratul sat Cuacos, din regiunea Cáceres, cezarul a încetat să respire. Acel bărbat uscățiv și agitat a avut destul timp pentru a-și lăsa în ordine chestiunile de stat, dezinteresându-se însă de ultimele sale bunuri materiale. Tabloul după care suspinase atât de mult, biblioteca sa, colecția sa de ceasuri și astrolabi și chiar și scaunul creat special pentru a-și sprijini piciorul bolnav de gută au rămas uitate la Yuste. Și *Gloria* s-a odihnit acolo până când fiul său, Filip al II-lea, a poruncit să fie dus la El Escorial împreună cu rămășițele tatălui său. Așadar, ca o ironie a istoriei, acel tip de *poartă spre Lumea de Dincolo* și mumia împăratului au intrat în același timp în locul în care își aflau odihna veșnică regii Spaniei.

Nu-mi era greu să mi-l imaginez pe împărat agonizând, întins pe un maldăr de perne mari, chinuit de durerea din oase, fără să-și îndepărteze privirea de la propria efigie, uitându-se la Sfânta Treime. Înconjurat de călugări ieronimi, cel mai puternic bărbat de pe pământ a primit împărtășania printre lacrimi, cerându-le iertare celor prezenți și milă lui Dumnezeu, dar amintindu-și în același timp textele Sfântului Augustin, în care se povestea o viziune cerească a preafericiților atât de asemănătoare cu aceea din pânza enormă a lui Tițian.

Și cu acea imagine dulce-amăruie, copleșit de durere și speranță, am ajuns la Prado.

Mi-am scos legitimația de acces gratuit cât am putut de repede și am urcat în fugă la galeria de la primul etaj. În acea zi, *Gloria* avea să dobândească o valoare diferită, sublimă. În fața celor aproape trei metri și jumătate înălțime pe doi metri patruzeci lățime, am înțeles

că nu este posibil ca împăratul Carol să o fi ținut în căsuța unde a murit, pentru că pur și simplu nu ar fi încăput. Cel mai înțelept era să presupun că s-a rugat în fața ei în altarul principal al bisericii din mănăstirea din Yuste, chiar deasupra locului unde avea să fie înhumat împreună cu soția sa. Dar, după o bună bucată de timp în care am contemplat tabloul, mi s-a părut că mai înțeleg ceva. Imaginea aceea care reprezentase consolare, reafirmare a credinței și hartă pentru lumea cealaltă încarna și speranța că drumul împăratului nu avea să fie întrerupt odată cu moartea. Că, într-un fel, prin intermediul Fecioarei și al Sfântului Ioan – pictați cu spatele, în partea stângă a pânzei –, al îngăduinței Sfintei Treimi și al continuității stirpei sale, avea să continue să-și exercite influența asupra împărăției.

– Tițian și Carol de Habsburg! Câtă complicitate între acești doi titani!

Acele exclamații m-au scos din gândurile mele. Nu erau frazele rătăcite ale vreunui turist. Le strigase în spatele meu cineva pe care l-am recunoscut imediat.

– Domnule doctor Fovel! Eu... nu mă așteptam să vă întâlnesc azi.

Ultimul om pe care voiam să-l văd după avertizările domnului X mă găsise într-o secțiune a muzeului foarte diferită de cea în care avuseseră loc ultimele noastre întâlniri. Am făcut un pas înapoi.

– A, nu? Maestrul a ridicat ironic una din sprâncene în timp ce își descheia haina. Eu mereu sunt aici, îți amintești?

– Da, desigur.

– În plus, te-ai oprit în fața unuia dintre tablourile mele preferate. Era inevitabil să mă vezi.

– Vorbiți serios?

– De fapt, zărindu-te pironit acolo, în fața unei opere care, din păcate, trece de obicei neobservată pentru aproape toți vizitatorii, mă gândeam să-ți povestesc câte ceva despre relația pe care au avut-o Tițian și Carol al V-lea... Cu siguranță că te interesează.

– Cred că azi n-o să am timp, domnule doctor.

În timp ce mă scuzam, am căutat cu coada ochiului pe cineva care ar fi putut să acorde atenție conversației noastre. Sala 24 a muzeului era aproape goală. Era un loc de trecere în care nu se oprea aproape nimeni. Și în acea după-amiază nu părea să existe vreo excepție. Chiar și așa, teama că misteriosul domn X ar fi putut să se afle prin apropiere și să ne vadă împreună mă pusese în gardă. Fovel și-a dat seama.

– Hai, fiule. Ce ai pățit?

– N-am nimic...

Maestrul și-a ridicat din nou sprânceana.

– Nimic. Pe bune, am insistat.

– Aștepți pe cineva?

Am negat dând din cap. El a zâmbit mulțumit.

– Atunci o să-ți răpesc doar câteva minute pentru a-ți vorbi despre ceea ce se ascunde în spatele primului tablou ce face parte din canotaina Muzeului Prado.

– *Canotaina* Muzeului Prado?

– O! a exclamat condescendent. Vezi? Asta-mi place la tine, fiule: că întotdeauna curiozitatea îți este mai puternică decât voința. Îmi acorzi acele câteva minute?

– Desigur, am oftat. Dar care-i povestea cu taina?

– E păcat că atât de puțină lume o cunoaște. În realitate, este vorba despre o clasificare particulară a operelor pe care le adăpostește acest muzeu. Ideea este mai degrabă recentă, probabil de la începutul secolului al XIX-lea, când încă se perindau pe la curte tot felul de magicieni, astrologi și doctori în filosofia ocultă. Un grup de astfel de persoane s-a dedicat o perioadă studiului în secret al istoriei acestor picturi, stabilind care au servit unor scopuri supranaturale și care nu. L-au intitulat *Canonul Tainelor;* sau, mai scurt, canotaina...

„Foarte spiritual", m-am gândit.

– Și spuneți, domnule doctor, că *Gloria* este tabloul numărul unu din acea canotainâ?

– Da. Am observat că Fovel se strâmba. Dar îți mai spun ceva: poate că ar trebui să revizuim acea listă. La urma urmelor, această

operă nu a fost nici pe departe prima cu conotații oculte pe care i-a comandat-o Carol al V-lea lui Tițian. Vrei să o vezi pe cea care a declanșat cu adevărat totul? Se află aici, aproape.

– Prea bine, am acceptat șovăind. Dar repede...

Amândoi ne-am îndreptat spre galeria care se deschidea în fața noastră, lăsând în urmă, una după alta, mai multe capodopere. Clonele *Adam și Eva* ale lui Rubens și Tițian, *El lavatorio* a lui Tintoretto, *Disputa în templu* a lui Veronesse... Până când, în cele din urmă, maestrul a hotărât să se oprească la intrarea în sala 12. Cea în care erau portretele solemne ale regilor, pictate de Velázquez. Dar nu am intrat în ea. Ne-am răsucit pe călcâie cu fața spre sfânta sfintelor muzeului pentru a da cu ochii de...

– *Carol al V-lea în bătălia de la Mühlberg,* a anunțat Fovel solemn.

La drept vorbind, m-am simțit decepționat. Văzusem tabloul acela de o mie de ori. Considerată drept pictura care avea să dea un impuls modei portretelor ecvestre de regi și regine, ceea ce orice spectator remarcă la ea este exact contrariul ezotericului. Nu există niciun mister vizibil într-o pânză aproape pătrată, de proporții colosale: 3,35 x 2,83 metri, care înfățișează un Carol al V-lea hotărât, îmbrăcat în armură[1], pe spinarea unui cal murg spaniol, afișându-se în toată splendoarea lui. A fost *doar* o pictură de propagandă pentru a comemora o dată fundamentală pentru mândria imperiului: 24 aprilie 1547. Ziua în care trupele cezarului au strivit la Mühlberg, nu foarte departe de Leipzig, armatele protestante. Așadar, totul în gestica acelui portret denota forță, autoritate și severitate. Însușiri externe. Ezoterice. Era tocmai genul de pictură care nu mă interesa absolut deloc.

– Un secret în acest tablou? Pe toți dracii, doctore! Dar este unul dintre cele mai evidente portrete din muzeul ăsta! Nu este nimic tainic în el, am protestat.

Chipul lui Fovel s-a crispat, schițând o expresie malițioasă.

---

[1] Armura din oțel și aur cu care a pozat Carol al V-lea pentru acest tablou se păstrează în armurăria Palatului Regal din Madrid. Și dacă este comparată cu portretul, se poate vedea cât de fidel a redat Tițian realitatea (n.a.)

– Ești sigur? O să te conving într-un minut.

– Un minut, am subliniat aruncând o altă privire inutilă în jurul nostru.

Ne aflam într-o zonă foarte vizitată și acolo era foarte greu să-mi dau seama dacă ne supraveghea cineva.

– Carol al V-lea a fost, așa cum au fost și vor fi toți oamenii puternici din istorie, un bărbat superstițios, a decretat fără să aibă habar de temerile mele. Prea puțin contează că a fost un catolic dârz. Știai că împăratul a avut constante aiureli cu privire la „științe interzise" precum alchimia sau astrologia? Și că a protejat chiar și ocultiști renumiți în epoca sa precum Agripa[1]? La fel ca orice om puternic, fiule, a fost un bărbat care a avut nevoie să se sprijine pe simbolic pentru a se simți mai puțin singur acolo sus, în poziția lui dominantă. Și de la simbolic la heterodox nu există decât un pas.

– Vă referiți la faptul că a folosit... talismane?

– Exact!

– Nu e ceva care să mă surprindă, domnule doctor. Dar adevărul este că eu aici nu văd niciunul.

– Trebuie să deschizi mai bine ochii. Unul este foarte evident: îi atârnă de gât legat de un cordon roșu. Este lâna de aur, simbolul Ordinului Lâna de Aur pe care îl vor purta toți regii dinastiei sale, aproape ca unică emblemă a puterii. Evocă pielea berbecului pe care l-au urmărit Iason și argonauții săi și care a sfârșit în mâinile lui Hercule, întemeietorul mitic al Spaniei. Celălalt, mai ascuns, dar în același timp protagonist în tablou, este de o forță extraordinară: lancea.

– Lancea?

---

[1] Maestrul se referă la Enrique Cornelio Agripa de Nettesheim (1486–1535), cabalist, chiromant și intelectual aflat în serviciul lui Maximilian I și al lui Carol al V-lea în anii săi de tinerețe și care, mai târziu, avea să scrie un influent tratat în care își arăta certitudinea că totul în univers este conectat prin forțe subtile ce atrag sau resping averea și puterea. L-a intitulat *De occulta philosophia* (n.a.)

Carol al V-lea în bătălia de la Mühlberg, Tiziano Vecellio (1548).
Muzeul Prado, Madrid

– Singura armă pe care o ține împăratul în mâini are nume propriu. Evocă cea mai puternică relicvă care-i păzea dinastia regală: *Heilige Lanze* sau lancea lui Longinus. Logic ar fi fost să-i pună în mâini un sceptru, poate o spadă, dar Tițian a optat pentru o lance. *Lancea.*

Am scuturat din cap, neîncrezător. Cunoșteam destul de bine istoria lui Longinus[1], încât acea afirmație să mă lase mască. Napoleon a jinduit după acea armă. Hitler a făcut o obsesie pentru ea și a avut-o în posesia lui la începutul celui de-Al Doilea Război Mondial. Din câte știam eu, încă din vremea lui Carol cel Mare era considerată un talisman de putere de neînlocuit, în stare să-i ofere celui care ar fi deținut-o autoritate asupra destinului lumii. Mai aveam încă doar o nedumerire: lancea pe care o cunoșteam eu se păstra într-o vitrină blindată din Palatul Hofburg de la Viena; era o lamă de metal, cu tăiș dublu, de aproape o jumătate de metru, legată cu sfori în jurul unui cui de fier și nu semăna deloc cu cea pe care o agită Carol al V-lea în tabloul din fața mea.

Fovel și-a dat seama de neîncrederea mea și, ca și cum mi-ar fi citit gândurile, mi-a șoptit la ureche:

– Este evident că Tițian a pictat lancea lui Longinus fără să o fi văzut vreodată, fiule. Dar pentru asta poate fi iertat. Acea relicvă este sfântă și, în vremea în care a fost pictat acest tablou, era pusă la loc sigur la Nürnberg. Pot să te asigur că acea lance din portret evocă arma mitică a lui Longinus.

Am rămas mut, neștiind ce să spun.

– Gândește-te la simbol, fiule, a continuat. Carol al V-lea ține în mâini arma care a străpuns trupul lui Hristos. Este vorba despre unul dintre acele obiecte sfinte după care au tânjit toți regii creștini din

[1] Sfântul Longinus este numele dat soldatului roman care l-a străpuns în partea dreaptă a corpului cu o lance pe Isus, în timp ce El se afla pe cruce. Legenda spune că după aceea soldatul l-a recunoscut pe Isus ca fiind fiul lui Dumnezeu, căindu-se pentru păcatele sale și devenind creștin. El este venerat ca sfânt în Biserica Catolică și în Biserica Ortodoxă, dar și în alte comunități creștine (n.tr.).

Europa. Pe de altă parte, să o vezi în acele mâini nu este atât de ciudat. Când cezarul a urcat pe tronul Sfântului Imperiu romano-german a moștenit și relicva. Era cea mai de preț avuție a dinastiei sale. Nu-i cunoști povestea?

Am recunoscut că nu, fără prea mare convingere.

Știam doar ceea ce afirmă tradiția. Că lancea purta numele soldatului care l-a împuns cu respectiva lance pe Isus făcând să țâșnească sânge și apă din plămânii Săi, după cum menționează Ioan în Evanghelia sa[1]. Istoria ne spune că Longinus s-a prezentat în vinerea mare în Golgota pentru a grăbi moartea celor trei condamnați. Cei doi hoți crucificați împreună cu Isus, Gestas și Dimas, încă agonizau când ceata lui Longinus le-a rupt picioarele căutând să le grăbească asfixierea. Totuși, apropiindu-se de Isus, centurionul le-a luat-o înainte oamenilor săi, făcând ceva neobișnuit: a înfipt vârful lăncii sale în coasta ultimului prizonier ca să verifice dacă încă trăia. Cel executat nu s-a tulburat. Avea deja capul căzut și trupul său părea inert. De aceea nu i-au frânt tibiile, îndeplinindu-se astfel vechea profeție a lui Isaia, care susținea că lui Mesia nu i se va rupe nici măcar un os din trup.

De aici încolo, povestea este plină de elemente magice. Unii cronicari au susținut că, înfigând acea armă în carne sfântă, Longinus s-a vindecat de o boală de ochi de care suferea și s-a convertit. Alții afirmă că ceea ce romanul avea cu el în acea zi nu era un *pilum*[2] în uz, ci lancea votivă a lui Irod Antipa, simbol de putere, care i-a fost împrumutată pentru a-și croi drum printre evreii care înconjurau locul unde urma să aibă loc execuția și că fusese făurită de alt profet, Phineas, cel care a înzestrat-o cu însușiri supranaturale. Folosită și de

[1] Ioan 19, 34–37: „Ci unul dintre soldați I-a străpuns coasta cu sulița; și imediat a ieșit sânge și apă. Cel ce a văzut lucrul acesta a depus mărturie și mărturia lui este adevărată. Și el știe că spune adevărul, pentru ca și voi să credeți. Căci aceste lucruri s-au întâmplat ca să se împlinească Scriptura *care zice*: «Niciunul din oasele Lui nu va fi rupt». Și în altă parte, Scriptura mai zice: «Vor privi la Cel pe Care L-au străpuns»" (n.a.).

[2] *Pilum* era o lance asemănătoare cu sulițele, tipică legiunilor romane (n.a.).

Iosua în episodul referitor la dărâmarea zidurilor Ierihonului, și chiar și de regii Saul și David, atingând trupul lui Hristos, lancea a absorbit din El și mai multă putere mistică, devenind invincibilă.

Oricum ar fi, se spune că Longinus ar fi luat-o cu el în satul său natal, pe care unii îl situează ca fiind Zobingen, în Germania, iar de acolo, în circumstanțe ignorate de tradiție, dar și mai neștiute de istorici, ar fi sfârșit în mâinile unor bărbați precum Carol cel Mare sau Frederic I, supranumit Barbarossa[1]. Și datorită puterii sale tainice, primul a reușit să aibă succes în bătălii timp de aproape o jumătate de secol. Puterea lăncii a stimulat clarviziunea cu care era înzestrat regele și chiar l-a ajutat să găsească mormântul apostolului Iacob în Spania. Așadar, cu un asemenea istoric, nu este ciudat că această armă este păzită de secole împreună cu obiectele cele mai sfinte ale imperiului franc: coroana lui Carol cel Mare – alcătuită inițial din fier, cu un cui de la răstignirea lui Hristos încastrat în ea –, spada sa și un glob din aur din secolul al XII-lea. Obiecte care, desigur, aveau să îndeplinească un rol esențial în ceremonia de încoronare a lui Carol al V-lea de la Aachen[2], în 1520.

– Dar Tițian a pictat acest tablou în 1548... am obiectat după ce am ascultat acele explicații.

– Adevărat. Și de aceea artistul nu a văzut niciodată lancea. Este de presupus că, după ceremonie, aceasta s-a păstrat din nou la Nürnberg. Dar, așa cum ți-am spus, n-am nicio îndoială că Tițian a primit indicații clare de la Carol al V-lea ca să-l picteze cu ea. Și ținând-o bine în mâini, apropo.

– Ținând-o bine? Ce insinuați?

– Legenda lăncii sfinte relatează că, la întoarcerea din una dintre campaniile sale prin Saxonia, Carol cel Mare a căzut de pe cal. Un semn ceresc, o cometă, l-a speriat și prețiosul talisman a căzut la

[1] Un compendiu cu aceste mituri se află în opera lui Trevor Ravenscroft, *El pacto satánico*, Robinbook, Barcelona, 1991 (n.a.).

[2] Aachen este cel mai vestic oraș al Germaniei, situat în landul Renania de Nord-Westfalia, la granița cu Belgia și Olanda și la 65 km vest de Köln (n.tr.).

pământ în același timp în care cuvântul „Princeps" se desfăcea de pe inscripția „Carolus Princeps" prinsă pe una dintre grinzile catedralei din Aachen. Fără îndoială, a fost un semn nefast. Carol cel Mare a murit la puțin timp după aceea. Și ceva asemănător avea să i se întâmple mai târziu lui Barbarossa, care, de asemenea, lăsase să-i cadă lancea la trecerea unui râu în Turcia. Nu cred, așadar, că urmașul celor doi ar fi vrut să se reprezinte altfel decât ținând-o cu toată fermitatea. Exact așa cum vezi aici.

– Atunci tabloul a fost ideea lui? A împăratului însuși?

– Hmmm... s-a lins din nou pe buze maestrul. Întrebarea asta este foarte interesantă, fiule. În acea iarnă a anului 1548, Tițian a fost chemat la Augsburg pentru a-i face portretul lui Carol al V-lea. Pictorul avea deja șaizeci de ani și mulți se temeau pentru sănătatea lui, dar adevărul e că starea împăratului era și mai gravă decât a artistului. Îi învinsese pe germanii protestanți la Mühlberg, da, dar nimeni nu știa cât mai avea de trăit. În acest timp știm că cezarul a încercat să solicite de mai multe ori serviciile lui John Dee, acel mag englez de mare prestigiu, despre care ți-am vorbit deja, ca să fie astrologul său personal. Avea nevoie să știe cât îi preziceau astrele că va mai trăi! Dee era pe atunci un expert renumit în privința talismanelor. Șase ani mai târziu va ajunge chiar să-i prezică horoscopul lui Filip al II-lea la Londra. Și deși în vremea în care a fost pictat tabloul se învârtea de la o curte la alta căutând să facă avere, se crede că nu a ajuns niciodată să îl întâlnească pe Carol al V-lea. Dar cine știe?! Poate că el sau vreunul dintre admiratorii săi, precum Juan de Herrera (bărbatul care avea să dirijeze câțiva ani mai târziu construcția mănăstirii El Escorial pentru fiul său), i-au amintit înțelegerea de a i se face portretul cu un obiect atât de puternic, dobândind astfel o viață lungă...

– Mă uimiți, domnule doctor. Din nou faceți legătura între toate lucrurile.

– De fapt, nu eu fac legătura, fiule. Modul de a privi istoria este cel care stabilește aceste legături.

Am rămas o clipă cugetând la acele cuvinte. Aproape că uitasem că mă aflam acolo din cauza domnului X și că acesta mă avertizase cât de funest poate fi să asculți învățăturile bărbatului pe care-l aveam alături. Dar de ce? Până în acel moment tot ce învățasem de la Fovel era fascinant. Îmi inocula un nou mod de a privi trecutul nostru, ținând seamă mai mult de credințele profunde ale protagoniștilor săi decât de documente sau bătălii, întotdeauna pasibile de manipulare și retușări. Ce putea să fie așa de rău în a asculta o astfel de lecție? De ce faptul că am atins acea fibră istorică părea să-l fi iritat pe domnul X? Am înghesuit într-un colț, cât am putut de bine, acel nor de ploaie și, împins de entuziasmul celui care vrea să știe mai mult, i-am formulat lui Fovel o nouă îndoială. Luasem hotărârea să nu mă mai uit la ceas cât timp mai stăteam la muzeu.

– Spuneți-mi, domnule doctor, mai cunoașteți vreun alt tablou care să cuprindă acest tip de relicve ale puterii?

– O, desigur! E unul care o să te fascineze. A fost pictat după moartea cezarului, în timpul lui Filip al II-lea; și, crede-mă, presupune o adevărată sfidare intelectuală. Încă una. Vrei să-l vezi?

– Bineînțeles, am zâmbit.

11

SFÂNTUL GRAAL DE LA PRADO

Eu și maestrul am făcut atunci cale întoarsă, trecând din nou prin fața tabloului *Gloria*, și am coborât pe scările rotondei până când am ajuns în holul de la parter. Foarte aproape de acel loc, într-o mică sală boltită, zugrăvită în tonuri de crem, se afla, mi-a zis, o altă operă esențială a acelei particulare canotaine: *Cina cea de taină* a lui Juan de Juanes.

– Bine ai venit în sala Sfântului Graal! Cuvintele sale au răsunat într-o încăpere care în acel moment era pustie.

Fovel m-a pus atunci în fața operei lui de Juanes. Când am văzut-o, am fost surprins. Era o compoziție luminoasă, în culori vii și pictată cu măiestrie, dar care, comparată cu acel colosal *cavaler rătăcitor* de la Mühlberg, mi se părea de o dimensiune aproape ridicolă.

– Uită-te bine, fiule. Acest tablou a fost pictat pentru catapeteasma bisericii Sfântul Ștefan din Valencia, căreia îi aparțin, apropo, majoritatea operelor din această sală. În realitate, tabernacolul, locul unde se păstrau, după slujbă, pâinea și vinul sfânt, De Juanes l-a elaborat în timpul domniei lui Filip al II-lea și îl înfățișează pe Isus înconjurat de cei doisprezece apostoli, în timp ce statornicește taina Sfintei Împărtășanii. După cum vezi, dispunerea lor amintește de colosala *Cina cea de taină* pe care Leonardo o pictase cu șase decenii mai înainte, la Milano, și pe care De Juanes a admirat-o într-o copie ce se păstrează în catedrala din Valencia, chiar dacă există câteva diferențe remarcabile între cele două: aici toți apostolii, cu excepția lui Iuda

Iscariotul[1] și a lui Isus, au o aureolă de sanctitate, cu numele lor înscris pe ea. Pe masă există pâine și vin. Farfuriile sunt curate. Bineînțeles, anafura lucește în mâinile lui Mesia și, mai ales, Sfântul Graal ocupă centrul compoziției.

– De ce spuneți *mai ales*, domnule doctor?

– Pentru că acest Sfânt Graal pe care îl pictează Juan de Juanes este un potir care există, fiule. Este un pocal din agat, din piatră decorată cu aur, perle și smaralde care se păstrează din Evul Mediu în catedrala din Valencia și care este considerat adevăratul Sfânt Graal pe care l-a folosit Hristos la Cina cea de Taină.

– Ceea ce, fără îndoială, este o exagerare, am comentat.

– Eu nu sunt atât de sigur. Este posibil ca Sfântul Graal care apare în acest tablou să fie unicul dintre toate cele care pretind a fi (și există multe în Europa)[2] și care are o aparență de verosimilitate.

– Și dumneavoastră credeți în Sfântul Graal?

– Nu este numai o chestiune de credință. Potirul din agat din catedrala de la Valencia a fost examinat de arheologi de încredere și nu încape îndoială că este vorba despre un vas prețios din piatră elaborat în vreun atelier oriental, poate egiptean sau palestinian, și poate fi datat prin secolul I înainte de Hristos[3]. Pe vremea aceea se considera că

---

[1] Iuda Iscariotul sau Iuda Iscarioteanul a fost, conform Evangheliilor din Noul Testament, unul dintre cei doisprezece apostoli aleși de Isus să domnească peste triburile lui Israel în Împărăția lui Dumnezeu. (n.tr.)

[2] Exemple bune sunt: *Sacro Catino* de la Genova, o farfurie hexagonală recuperată în prima cruciadă în Cezareea Maritimă, între orașele moderne Tel Aviv și Haifa; un vas de marmură păzit în catedrala din Troyes, Franța, distrus în timpul Revoluției franceze; potirul din O Cebreiro, pe drumul spre Santiago de Compostela, care justifică apariția Sfântului Graal pe blazonul Galiciei; sau Potirul din Ardagh, o piesă de artizanat datată deja din secolul al VIII-lea. Alții cred că încă zace îngropat în capela de la Rosslyn, în împrejurimile orașului Edinburgh sau în Oak Island sau chiar în Glastonbury, toate aceste locuri fără prea mare temei istoric pentru a adăposti prețioasa relicvă (n.a.)

[3] Antonio Beltrán, *Estudio sobre el Santo Cáliz de la catedral de Valencia*, Instituto Diocesano Valentino Roque Chabás, Valencia, 1984 (n.a.)

recipientele de acel gen erau foarte valoroase și nu este de neconceput să credem că un iudeu înstărit din Ierusalimul acelei epoci, precum Iosif din Arimateea[1], ar fi putut să fi avut vreunul în zestrea sa.

– Dar de aici până la a afirma că este potirul de la Cina cea de Taină este un abis, am obiectat. În plus, ce caută la Valencia un astfel de obiect, în loc să fie în Israel?

– Păi, exact pentru asta există răspuns. Și este foarte interesant.

– Vă rog, spuneți. Sunt numai ochi și urechi, domnule doctor.

– Uite, înainte de a ajunge în Spania, potirul pe care De Juanes l-a pictat s-a aflat timp de aproape trei secole la Roma. Desigur, pentru asta trebuie mai întâi să acceptăm că, după moartea lui Isus, Sfântul Petru l-a luat cu sine acolo unde pe vremea aceea era capitala lumii și că acolo a trecut de la un lider creștin la altul în calitate de „potir papal". Mie, din start, ideea asta mi se pare mai înțeleaptă decât cea a acelei hoarde de scriitori medievali francezi și saxoni care, în secolul al XII-lea, ne-au făcut să credem că Iosif din Arimateea dusese potirul în Insulele Britanice imediat după moartea lui Mesia. Ce absurd! De ce ar fi călătorit Iosif din Arimateea într-un loc atât de îndepărtat și atât de puțin important precum erau pe atunci Insulele Britanice? Și cum de nu există nici măcar un vestigiu sau vreun document contemporan care să ateste acea călătorie?

– Aha, aha... Dar nu trebuie să uităm că originile creștinismului sunt pline de călătorii puțin probabile, precum cea a apostolului Iacob în Spania, de exemplu. Sunt mituri.

– Dar eu nu vorbesc despre un mit! Vocea lui a răsunat în sală. Nu încape îndoială că a existat un „potir papal" și că a trecut din mână în mână la Roma, între papii din primele secole ale erei noastre.

– Și atunci cum a ajuns acel obiect prețios în Spania?

– O să-ți explic. Tu știi că creștinii au fost supuși la persecuții crunte de către mai mulți împărați romani, nu-i așa?

---

[1] Iosif din Arimateea este un personaj din Noul Testament. Conform textelor Evangheliilor, Iosif era un membru al Sanhedrinului, convertit în taină la credința lui Hristos (n.tr.)

Cina cea de Taină, Juan de Juanes (1562). Muzeul Prado, Madrid

Am încuviințat.

– Ei bine, între anii 257 și 260, în timpul domniei lui Valerianus, imperiul a început o nouă campanie de jafuri și asasinate împotriva creștinilor. Au cercetat chiar și mormintele sectei în căutare de obiecte prețioase. Imaginează-ți. Și acum vine partea interesantă. Cel care deținea potirul papal în acea vreme a fost papa Sixt al II-lea. Înainte de a muri decapitat, i-a încredințat ceea ce cu siguranță era singura comoară a Bisericii intendentului său, Lorenzo, un tânăr diacon născut în Huesca, în Hispania, și căruia nu i-a trecut prin cap o ascunzătoare mai bună pentru potir decât să-l trimită acasă la niște rude prin intermediul unui grup de legionari din munții săi natali convertiți la noua credință.

– Dar asta se poate demonstra?

– Se poate! Ochii maestrului au strălucit din nou. Și mult mai ușor decât povestea înșelătoare despre Sfântul Graal a regelui Arthur, a vrăjitorului Merlin și a lui Iosif din Arimateea, care a început să fie relatată cu aproape o mie de ani mai târziu! Ascultă: la câteva zile după ce a trimis potirul spre Hispania, Lorenzo a fost torturat până la moarte pe un rug incandescent la foc mic. Asta s-a întâmplat în anul 258. Pe locul unde a fost îngropat noul martir avea să se construiască, optzeci de ani mai târziu, bazilica Sfântul Lorenzo, în afara zidurilor Romei. Ei bine, în acea construcție din secolul al IV-lea, înălțată de papa Damasus I, a existat o frescă ce-l înfățișa pe Sfântul Lorenzo înmânând un pocal montat pe un suport cu două mânere unui soldat care îl primește stând în genunchi. Din păcate, imaginea a fost distrusă în timpul bombardamentelor aliate din Roma în Al Doilea Război Mondial, dar existența ei este perfect documentată.

– Și era același potir? am zis indicând tabloul lui De Juanes. Sunteți sigur?

– Și mai e ceva! a exclamat ignorându-mi întrebarea. În același mormânt în care este îngropat Sfântul Lorenzo se odihnesc astăzi și rămășițele... Sfântului Ștefan! Și spune-mi, pentru ce biserică valenciană a pictat Juan de Juanes acel tablou? Te poți uita pe plăcuță, dar o

să-ți spun eu: pentru biserica Sfântul Ștefan. Și pe cine reprezintă celelalte tablouri ale lui De Juanes care ne înconjoară? Sunt scene din viața Sfântului Ștefan! Și atât *Cina,* cât și aceste tablouri alcătuiau la început una și aceeași catapeteasmă. Omule, deja este o coincidență. Eu cred că De Juanes a știut exact ce fel de relicvă picta și de unde provenea.

– Bine, bine. Să acceptăm pentru o clipă că pictorul cunoștea toate astea și a pictat pentru acea catapeteasmă scene din viața Sfântului Ștefan și un obiect pe care l-a adus în Spania tovarășul său de mormânt...

– Bine.

– ... Ceea ce ar mai rămâne de clarificat este cum a ajuns acel potir papal la Valencia, nu?

– Și asta este ușor de explicat, fiule. Știm că în anul 712, chiar după invazia musulmană în Peninsula Iberică, episcopul din Huesca a ascuns relicva în diferite locuri din munții Pirinei pentru a evita să fie profanată. Mai întâi a ascuns-o într-o peșteră din Yebra, apoi în mănăstirea Sfântul Petru din Siresa, mai târziu în apropiere de Santa María de Sasabe... și așa mai departe, până a ajuns la mănăstirea San Juan de la Peña, unde a rămas timp de două secole și jumătate. În fiecare loc prin care a trecut s-a întemeiat o biserică dedicată Sfântului Petru, cu siguranță în amintirea primului om care oficiase o slujbă cu potirul papal. Chestia e că, la moartea regelui aragonez Martin cel Uman, în 1410, în plină decădere a templierilor și catarilor, pocalul din agat a sfârșit prin a călători la Zaragoza și, în cele din urmă, la Valencia, unde a rămas până în zilele noastre. Și fii atent la faptul că Biserica aprobă dintotdeauna cultul său, încât chiar și Ioan Paul al II-lea a oficiat o slujbă cu acest potir.[1] Nu inventez nimic. Există documente care dovedesc fiecare pas pe care l-a făcut această relicvă atât de importantă de-a lungul istoriei. Nu putem spune același lucru nici măcar despre Sfântul Giulgiu din Torino.

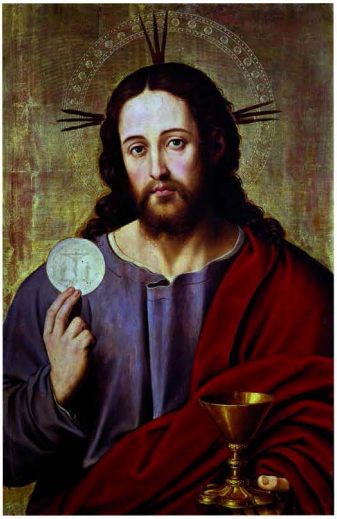
---

[1] S-a întâmplat pe 8 noiembrie 1982. Și, la fel, Benedict al XVI-lea a făcut asta din nou pe 8 iulie 2006 (n.a.)

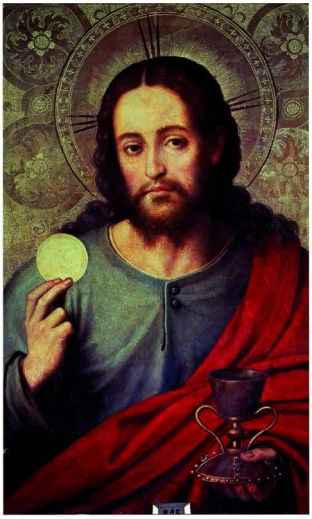
– Și astfel am ajuns până aici, când în secolul al XVI-lea Juan de Juanes îl imortalizează în acest tablou... am zis ca și cum aș fi completat povestea.

– ... Lăsându-ne alt mister nedescifrat, a confirmat Fovel din nou cu mutra lui strengară. Cu mult înainte de această *Cină*, Juan de Juanes era deja cunoscut datorită splendizilor Mântuitori euharistici pe care îi picta. Este vorba despre imagini pline de evlavie și bogate, trasate pe foiță de aur, în care este înfățișat Isus ținând în mâna dreaptă anafura și un potir în mâna stângă sau în fața lui, într-un mod foarte asemănător acestuia pe care-l vezi aici. Primul dintre cele pe care le-a executat se păstrează în această sală. Datează aproximativ din 1545 și Sfântul său Graal este un potir oarecare. Tânărul De Juanes trebuie să fi avut cu puțin peste douăzeci de ani când l-a pictat. Dar apoi, dintr-un anumit motiv pe care nu-l cunoaștem, a repetat de nenumărate ori aceeași compoziție, înlocuind potirul cel neînsemnat din primul său *Mântuitor* cu cel „adevărat", din agat. Lasă impresia că artistul a făcut o obsesie pentru această imagine. Ca și cum, pe de-o parte, cineva l-ar fi avertizat că adevăratul potir din Cina cea de Taină se afla în Valencia, relativ aproape de satul său natal, Fuente la Higuera, și, pe de altă parte, l-ar fi făcut să vadă relicvele Sfântului Chip care se venerează la Valencia și Alicante și l-ar fi îndemnat să-i copieze fizionomia într-un mod aproape compulsiv[1].

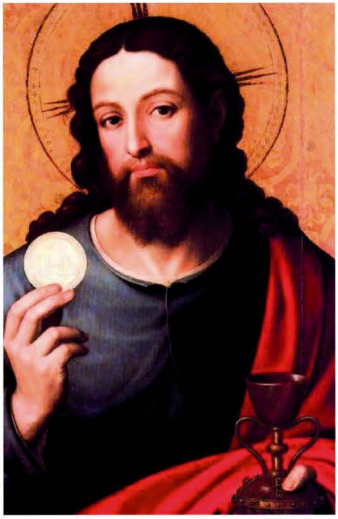
[1] Au fost inventariați vreo douăzeci de astfel de Mântuitori euharistici pe care De Juanes și membrii atelierului său i-au repetat de-a lungul anilor. Pe lângă cei doi de la Muzeul Prado (unul, cel cu potirul convențional, provine din Fuente de Higuera și se crede că a fost primul pe care l-a pictat artistul; în celălalt apare deja Sfântul Graal al Sfântului Lorenzo), mai există și alții, absolut remarcabili, în primăria și în catedrala din Valencia, în parohia din Sot de Chera (Valencia), în parohia din Jávea (Alicante), în Szépmüvészeti Múzeum din Budapesta, în Muzeul Lázaro Galdiano din Madrid sau în colecțiile John Ford de la Londra și Grasses de la Barcelona. În loc necunoscut (multe distruse cu siguranță în războiul civil spaniol) se află cei de la Benimarfull (Alicante), Sueca (Valencia) și Segorbe (Castellón) și cei din diferite parohii din capitala Levantului. Aproape toți înfățișau Sfântul Graal în mâinile lui Isus sau în fața Lui (n.a.)



Mântuitorul euharistic, Juan de Juanes (circa 1545–1550). Muzeul Prado (Madrid). Expus.



Mântuitorul euharistic, Juan de Juanes (circa 1545–1550). Muzeul Prado (Madrid). Neexpus



Mântuitorul euharistic, Juan de Juanes (circa 1560–1570). Muzeul de Arte Frumoase (Valencia).

Sfântul Graal (circa secolul I î.Hr.), Catedrala din Valencia

– Măi să fie, măi să fie. Deci De Juanes a devenit un expert în relicve, dar mai ales în ceea ce privește Sfântul Graal. Asta vreți să-mi spuneți?

– Da. Chiar dacă nu a devenit imediat un expert. A fost un proces care a durat ani de zile. Cei doi Mântuitori euharistici de la Muzeul de Arte Frumoase din Valencia, care sunt numiți „blondul" și „brunetul" datorită diferențelor de culoare a părului, înfățișează încă un Sfânt Graal, prea puțin exact. Ca și cum De Juanes l-ar fi pictat din auzite sau din memorie. Totuși, în ultimele versiuni ale tabloului, precum aceea care este venerată în catedrala din Valencia și pe care trebuie să o fi elaborat prin 1570–1579, potirul este de o precizie uimitoare.

– Adică, l-a studiat.

– Sau l-a avut în mâinile sale! Putem fi absolut siguri de faptul că De Juanes era considerat un bărbat pe cât de erudit, pe atât de evlavios. Unii cred că a călătorit chiar în Italia pentru a se familiariza cu minunata operă a lui Leonardo și Rafael, pe care a ajuns să o asimileze precum puțini pictori ai timpului său au făcut-o. Probabil că pe atunci și-a schimbat numele, Vicente Juan Masip, atât de asemănător cu cel al tatălui său, și el pictor și pe care îl chema Vicente Masip, adoptând un nume latinizat, Juan de Juanes, prin care și-a câștigat prestigiul.

– Și a lăsat ceva scris despre Sfântul Graal?

– Nu, din câte se știe. I-am investigat viața pe baza documentației reduse care se păstrează despre el și tot ce merită menționat este faptul că Juan de Juanes, la fel ca Rafael Sanzio, nu a avut niciodată o relație normală cu pictura.

– La ce vă referiți?

– Ți-am dat deja o pistă, fiule, a zâmbit malițios. Unii au ajuns să-l numească „al doilea Rafael" și adevărul este că nu cred că au făcut-o doar datorită asemănării dintre stilurile lor. Chestia e că, înainte de a-și începe orice tablou, De Juanes își petrecea zile întregi ținând post și rugându-se, pregătindu-și astfel sufletul. Tremura de fiecare dată când trebuia să îndeplinească ceea ce el considera o misiune sfântă. Și în ziua în care începea să picteze, se ducea dimineața la slujbă și se

împărtășea. Nu e de mirare că unii critici au spus că operele sale, în special câțiva dintre acei Mântuitori euharistici, ar fi de o frumusețe „atât de divină, încât dezminte orice strădanie omenească"[1]. Sau că aceste tablouri „nu par pictate cu mâna, ci cu spiritul"[2], căci „am putea spune că Domnul îi călăuzea mâna și că cel mai chipeș dintre bărbați îl alesese pentru a-i picta chipul, așa cum Alexandru l-a ales pe Apelles"[3;4].

– Și asta ce vrea să spună mai exact?

– Că par lucrări inspirate de Cer. De fapt, știm că, în timp ce picta, uneori i se întâmplau... anumite lucruri.

– Anumite lucruri? Ce fel de lucruri?

– Mă rog... S-a comentat mult despre ceea ce i s-a întâmplat când a elaborat magistrala sa *Încoronare a Fecioarei*, numită și *Imaculata Concepțiune* sau *Tota Pulchra*, pentru biserica iezuiților din Valencia. Tabloul acela nu este normal, din orice parte ar fi privit.

– Vă rog, treceți la subiect, am insistat.

– Este foarte simplu. Este vorba despre un tablou enorm, de aproape trei metri înălțime, care a fost pictat la cererea părintelui Martin Alberro, un iezuit din Guipúzcoa, stabilit la colegiul Sfântul Pablo din Valencia și care, întâmplător, era duhovnicul pictorului. Părintele Alberro avusese o viziune în care îi apăruse Sfânta Noastră Fecioară și i-a spus lui De Juanes că Ea însăși (o doamnă încălțată cu Luna,

---

[1] Antonio Palomino, *El museo pictórico y escala óptica*, vol. 3: *El parnaso español, pintoresco y laureado*, Aguilar, Madrid, 1947, p. 88. Lucrarea originală, tot în trei volume, datează din 1715–1724. (n.a.)

[2] Baron de Alcalahí, *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, F. Domenech, Valencia, 1897, p. 173 (n.a.)

[3] Apelles din Kos, pictor grec care a trăit în a doua jumătate a secolului al IV-lea î.Hr. la curtea lui Alexandru cel Mare și Ptolemeu I. Unele picturi murale din Pompei sunt, probabil, copii după lucrările sale sau inspirate după acestea. (n.tr.)

[4] Marcos Antonio de Orellana, „Biografía pictórica valenciana", ediție îngrijită de Xavier de Salas în *Fuentes literarias para la Historia del Arte español*, Madrid, 1930, p. 57 (n.a.)

îmbrăcată în Soare și încoronată de stele, ca Fecioara din Apocalipsa Sfântului Ioan, scăldată în strălucire) i-a dat instrucțiuni cu privire la genul de tablou care trebuia să-i fie pictat. Un tablou ciudat. Fără perspectivă, nici geometrie, și care trebuia să includă într-un loc bine vizibil principalele nume mistice ale Fecioarei, precum *Civitas Dei*, *Stella Maris*, *Speculum sine macula* sau *Porta Coeli*.

– „Poarta Cerului", am murmurat.

– Chiar așa. De fapt, trebuie să știi că acea pictură a acționat imediat ca atare.

– Ce vreți să spuneți?

– Se povestește că, atunci când Juan de Juanes era pe punctul de a-și termina comanda, a avut un accident care l-ar fi putut costa viața. Pictorul era cocoțat în vârful tabloului, verificând partea de sus, când schela care-l susținea a cedat. Atunci s-a produs miracolul: imaginea Fecioarei Noastre pe care el însuși o pictase și-a întins brațul în afara pânzei, susținându-l repede până l-a pus cu gingășie jos[1].

– Frumoasă poveste, am recunoscut.

– Care, la fel ca toate poveștile, ascunde o fărâmă de adevăr, fiule. Pentru Juan de Juanes, tablourile sale erau ca niște entități vii, ființe care puteau să favorizeze accesul spre lumile spirituale. Porți, într-un cuvânt. Poate că pentru munca lui a fost atât de apreciat și imitat, căci făcea cu putință ca aceia care dețineau tablourile lui să depășească limitele materialului.

– Asta se spunea și despre operele lui Fra Angelico...

– Exact, și amândoi, la un secol diferență, au pictat având simțământul că arta lor folosea pentru un scop transcendent. Există în plus circumstanța că operele lor erau consecința propriilor viziuni.

[1] Această poveste, menționată de pictorul Francisco Pacheco, a fost culeasă de Richard Cumberland în opera sa *Anecdotes of eminent painters in Spain*, vol. I, J. Walter, Londra, 1782, p. 149; și mai înainte, de părintele iezuit Juan Eusebio Nieremberg în *Firmamento religioso de luzidos astros en algunos claros varones de la Compañía de Iesús*, volumul 2, María de Quiñones, Madrid, 1644, p. 553 (n.a.)

Imaculata Conceptiune, Juan de Juanes (circa 1568).
Iglesia de la Compañía, Valencia

De aceea nu este irațional să se creadă că prin intermediul lor căutau să provoace același tip de experiențe asupra celor care le admirau. Ciudat, nu-i așa?

– E mai mult decât ciudat. E revelator!

– Da, a râs pentru prima dată. Nici nu se putea spune mai bine. Cu adevărat revelator.

12

DOMNUL X

În după-amiaza aceea am părăsit Muzeul Prado cu doar o oră înainte de închidere. Dintr-un anume motiv pierdusem din nou și pe deplin noțiunea timpului. Am stat patru ore în muzeu! În ciuda tuturor precauțiilor mele, nici măcar teama de a da peste misteriosul spion de la El Escorial nu mă ajutase să scap de îmbrățișarea sălilor lui.

Noaptea se lăsase implacabilă peste oraș, transformând împrejurimile solemne ale clădirii Villanueva, pieței Neptuno și hotelului Ritz într-un creuzet de felinare palide și ferestre iluminate. Atunci am aruncat o privire spre ceas. Era șapte și cinci. Trebuia să mă grăbesc dacă voiam să o mai văd pe Marina acasă la mătușa ei Esther și să o întreb cum își petrecuse prima zi după sperietura pe care i-o provocase domnul X.

Drumul cel mai rapid pentru a ajunge la apartamentul lui Esther, exceptând taxiul, străbătea parcul Retiro. Trebuia să-l traversezi pe jos până dădeai în bulevardul Menéndez Pelayo, chiar în celălalt capăt al întinsei păduri urbane a Madridului, iar pentru asta cel mai bine era să străbați aleile largi care șerpuiau printre copacii din parc. Încă era un moment al zilei liniștit, nu era prea frig și acea opțiune mi s-a părut mult mai bună decât cea de a mă urca în metrou și să schimb de două ori până la stația cu strada Ibiza.

Liniștit, mergând sprinten, cu mâinile în buzunarele hanoracului și fularul acoperindu-mi urechile și gura, m-am lăsat dus de vânt.

Mintea îmi era plină de senzații. Așa că primul lucru pe care l-am făcut a fost să inspir adânc aerul curat din parc și să trec în revistă spre ce mă îndreptau toate acele întâmplări. Voiam să profit de plimbarea mea pentru a lua o decizie cu privire la Marina. Să evaluez dacă o dădeam la o parte sau o lăsam să rămână în acel joc și dacă eu trebuia sau nu să continui cu el. Partea proastă a fost că, netrebnicul de mine, în loc să iau decizii practice, am sfârșit prin a mă gândi la modul de a privi arta pe care îl învățam de la maestru, uitând din nou de „latura umană" a acelei situații. Dar cert e că toată chestiunea avea farmecul ei. Din vina unui om complet necunoscut, începusem să privesc unele dintre tablourile de la Prado aproape ca și cum ar fi fost specimene de pe altă planetă. Acum le vedeam ca pe niște jocuri mecanice create de niște minți ultrasensibile pentru care ultimul lucru pe care-l căutau era să ofere plăcere estetică. Începeam să mă conving că scopul suprem al autorilor lor, simțul lor suprem, fusese întotdeauna acela de a menține deschise anumite praguri de percepție spre „lumea cealaltă". Ca și cum arta ar păstra intactă acea sarcină magică pe care a avut-o la începuturile sale, cu patruzeci de mii de ani în urmă, în cavernele din nordul Spaniei.

Dacă Fovel avea dreptate, acela era un *secret* pe care nu-l cunoșteau decât ei. Sau poate vreunul dintre acei mecena ai lor. Și acum eu. Bineînțeles că, gândită la câteva sute de metri distanță de muzeu, cu picioarele pe pavajul înghețat din parc, ideea aceea părea cel puțin ridicolă. Rafael, Tițian și Juan de Juanes deschizând ferestre spre Lumea de Dincolo cu pensulele lor? Este uimitor că, doar cu câteva minute înainte, Fovel ar fi reușit să facă astfel încât această afirmație să pară de o coerență strivitoare. Și de ce maestrul de la Prado pusese ochii pe un student la Jurnalism pentru a-i povesti toate acele lucruri? Eu nu eram un expert în pictură. Nici unul dintre acei tipi care cer voie să-și așeze șevaletele în fața unei capodopere și se înarmează cu răbdare pentru a o copia. Eu nu aparțineam acelei lumi. De fapt, nu eram sigur că aparțin vreuneia...

– Domnule Sierra?

Cineva a pufnit în spatele meu, departe, poate la intrarea pe aleea cu statui a parcului Retiro, ca și cum ar fi făcut eforturi ca să mă ajungă din urmă.

– Domnule Sierra? a repetat.

Visarea mea s-a făcut țăndări.

– Dumneavoastră sunteți, nu-i așa? Vă rog, așteptați-mă!

Faptul că un necunoscut îmi pronunța cu voce tare numele din penumbra grădinilor parcului m-a surprins mai puțin decât faptul că îmi vorbea cu dumneavoastră.

– Stați, a insistat, am ceva să vă spun!

Înainte de a putea să o iau la fugă, un bărbat care scotea aburi mari pe nas și pe gură a apărut lângă mine. S-a ivit din neant, ajungându-mă din urmă chiar sub statuia doñei Urraca, și când l-am avut în fața mea, am înjurat că nu am fugit. Ar fi fost ușor, la drept vorbind. Tipul acela își târa ușor un picior și nu m-ar fi ajuns din urmă

– Drace... Știam că o să vă găsesc aici! a exclamat triumfător, cu răsuflarea întretăiată, și fără să aștepte să rostesc vreun cuvânt, a adăugat: Voi picați mereu în plasă.

– Ce-ați spus?

– Că cei de teapa voastră picați ca muștele în lapte, a replicat bătându-mă cu palma pe spate, cu un gest de prost gust. Nu puteți să vă abțineți! Ha, ha! Curiozitatea vă omoară.

Bărbatul părea să facă haz. Din cauza luminii slabe nu-i puteam vedea bine chipul, dar aș fi jurat că zâmbea cu gura până la urechi. Era un tip cu un chip comun, păr puțin și piele albăstruie. Totuși, acel individ avea ceva care mi se părea familiar. Ca și cum l-aș mai fi văzut și cu altă ocazie. Dar gabardina Burberrys bej pe care o purta desfăcută la nasturi și costumul său negru impecabil cu cravata asortată m-au făcut să înlătur o asemenea idee. Probabil că era un individ respectabil. Cu excepția profesorilor mei de la facultate și a colegilor de la revistă, eu nu frecventam multă lume care să poarte cravată.

– O, scuzați-mă. Ce nepoliticos sunt! Nu m-am prezentat, a zâmbit făcând sul ziarul pe care-l avea în mâini și punându-l la subsuoară. Mă numesc Julián de Prada și sunt inspector de patrimoniu.

– Polițist? am întrebat oarecum intimidat.

– Cam așa ceva. Fac parte dintr-o brigadă care se ocupă cu protejarea integrității operelor de artă și a comorilor bibliografice ale acestei țări.

M-am uitat la acel bărbat cu sinceră neîncredere.

– A, da? Și ce vă amuza atât de mult? l-am întrebat. Chestia aia cu mustele?

– Ha, ha. Permiteți-mi să vă explic: de ani de zile încercăm să arestăm un bărbat cu care dumneavoastră ați vorbit în ultimele săptămâni. Este foarte greu de prins și nu se lasă văzut decât din când în când. Așa că, fără ca dumneavoastră să știți, v-am folosit ca momeală pentru a-l prinde... Ha, ha!

Am căscat niște ochi cât cepele. Evident, vorbea despre maestru.

– Dar ce a făcut?

– Ce n-a făcut, mai bine zis... a oftat. Cu ani în urmă, acel bărbat a lucrat la Palatul Regal, știți? A avut o însărcinare asemănătoare cu a mea. Inventaria și cumpăra opere de artă pentru colecția palatului. Treaba e că de atunci a strâns pe cont propriu și pe ascuns de controalele de Patrimoniu un număr necunoscut de opere de artă și nu știm ce are de gând să facă cu ele. Nu a vrut să ne spună niciodată nimic. Fuge de noi. Dar înainte de Crăciun, am descoperit că a luat legătura cu dumneavoastră. Mai întâi, v-am văzut împreună la muzeu. Păreați atât de caraghioși, ha, ha! Și apoi mi s-a confirmat că există o legătură între voi de îndată ce dumneavoastră ați solicitat să intrați în biblioteca de la El Escorial pentru a avea acces la *Apocalypsis Nova*. Aceea este una dintre slăbiciunile doctorului, știți? Bătrânul vorbește întotdeauna despre același lucru.

– Și spuneți că m-ați văzut cu el?

– Chiar înainte de Crăciun. Să nu negați. Stăteați de vorbă în fața tabloului *Perla*. Vă aduceți aminte?

Brusc, am înțeles de ce domnul De Prada îmi părea familiar. El trebuie să fi fost cel care l-a făcut pe maestru să fugă la prima noastră întâlnire. Probabil că fusese ascuns în grupul de turiști care a apărut dintr-odată în marea galerie cu pictură italiană și l-a tulburat. Dar de ce?

– Atunci... am dedus, dumneavoastră trebuie să fi fost cel care a consultat cartea călugărului Amadeo la El Escorial cu o săptămână înainte de vizita mea, nu?

Don Julián și-a arătat dantura albă în chip de încuviințare.

– Și tot dumneavoastră ați vizitat-o pe Marina ieri pentru a-i spune să mă feresc de Fovel...

Bărbatul a încuviințat pentru a doua oară.

– Aveam doar adresa prietenei dumneavoastră, pe a dumneavoastră nu. În calitate de inspector, am avut acces la registrul de vizite din acea zi și acolo am găsit datele ei. Vă cunoșteam mișcările prin muzeu, știam că doctorul Fovel vă dădea târcoale, dar nu știam unde naiba să dau de dumneavoastră. Din fericire, după cum bănuiam, a fost ușor să vă fac să veniți până aici, a adăugat cu oarecare satisfacție răutăcioasă.

– Ușor?

– O, da, ha, ha! Una dintre slăbiciunile doctorului este faptul că mereu atrage același tip de complici. Tinerei. Curioși. Maleabili. Și după două sau trei vizite, îi duce în cele din urmă în fața tabloului *Gloria*. Nu dă greș, a spus frecându-și mâinile și scoțând și mai mult abur pe nas și gură. În realitate, pe bătrân îl interesează orice fel de tablou care are câtuși de puțin legătură cu moartea și cu dinastia de Austria. Așa că, dacă o luam înaintea obiceiurilor sale și reușeam să trezesc în dumneavoastră curiozitatea pentru acel tablou al lui Tițian, făcându-vă ca într-una dintre vizitele dumneavoastră la muzeu să vă opriți în fața lui, nu mai trebuia decât să aștept să apară doctorul și... pac!

– Pac?

– Ha, ha. Dumneavoastră nu știți, dar aveam totul pregătit pentru a-l prinde în după-amiaza asta. Păcat că Fovel nu a venit...

Am rămas stupefiat.

Eu și De Prada am lăsat în urmă aleea cu statui și ne-am îndreptat împreună spre malul heleșteului din parcul Retiro, sub scheletele de nuci și castani. La ora aceea, bărcile pentru recreere se retrăseseră deja și pe aleea care înconjura lacul nu mai erau decât o pereche de îndrăgostiți și trei tipi în trening făcând *footing*. Atunci mi-am întors fața spre interlocutorul meu, așteptând să mai spună ceva. Ceva care să explice de ce nu ne văzuse împreună în fața tabloului *Gloria*.

– A fost foarte abil din partea dumneavoastră să-i lăsați Marinei acele pagini cu mumia lui Carol al V-lea... am murmurat.

– Da' de unde! i-a scăpat pe un ton care mi-a amintit de o pisică lingându-se mulțumită. Aș fi putut să folosesc orice altceva din acea perioadă. Afurisiții împărați ai dinastiei de Austria credeau că tablourile sunt vii!

– O spuneți de parcă v-ar deranja.

– Tinere... La drept vorbind, da. Imaginați-vă. După ce împăratul Carol al V-lea a murit cu imaginea *Gloriei* în ochi, succesorul său, marele Filip al II-lea, regele de la El Escorial, a decedat în iatacul său înconjurat de tablouri pe care el le credea în stare să-i perceapă durerea, ca și cum ar fi fost ființe vii, aproape supranaturale[1].

– Nu sunteți primul care-mi spune așa ceva, am zis amintindu-mi de bătrânul părinte Juan Luis de la El Escorial.

– Aha. Din păcate, a fost o nebunie foarte răspândită în acea epocă. I-a atins chiar și pe supușii săi, care s-au molipsit de acele idei mai mult decât vă puteți dumneavoastră imagina.

– S-au molipsit? Ce vreți să spuneți?

– Ideile se molipsesc, domnule Sierra. Tocmai de aceea mă aflu aici. Pentru a evita o altă epidemie. Știați că, la scurt timp după moartea

[1] Unii istorici s-au referit fie și numai pe scurt la această credință a regelui. O referință remarcabilă este textul lui Geoffrey Parker, *Felipe II: la biografía definitiva*, Planeta, Barcelona, 2010, p. 951 (n.a.)

lui Filip al II-lea, au existat călugări și laici în întreaga țară care au afirmat că au văzut sufletul regelui ieșind din purgatoriu și intrând în Împărăția cerurilor?

– Păi...

– Ei bine, au existat, m-a întrerupt. Unii, precum călugărul carmelit fray Pedro de la Madre de Dios, au ajuns să declare că acest eveniment a avut loc după opt zile de la moartea regelui. Câțiva ani mai târziu, alții, precum tizul meu, fratele Julián de Alcalá, au spus chiar și că au văzut, în apropiere de Paracuellos del Jarama, doi nori foarte ciudați, colorați, topindu-se într-unul singur în timp ce se petrecea ridicarea la ceruri a sufletului monarhului.

– Ia te uită. OZN-uri...

– Nu spuneți prostii, tinere! Viziunea călugărului Julián a fost celebră. Este citată în multe texte din acea epocă și a rămas documentată cum se cuvine. S-a întâmplat la sfârșitul lunii septembrie din anul 1603. De fapt, s-a vorbit atât de mult despre ea, atât de mult a trecut din gură în gură, încât însuși Murillo[1] a pictat-o în cele din urmă pe o pânză pentru mănăstirea San Francisco din Sevilla. Nici nu vă imaginați cât de mult amintește de *Gloria!* Dacă ați putea să vedeți acea pânză acum, ați distinge o coloană de foc pe pământ, care reprezintă purgatoriul, și o intrare în ceruri în care apare Fecioara așteptându-l pe monarh. Regii noștri nu numai că credeau în lucruri extravagante care le depășeau cu mult credința catolică, dar au creat și un adevărat stil artistic al supranaturalului care, credeți-mă, este supărător pentru omul modern.

L-am lăsat pe don Julián să-și termine peroația, să-și scoată o țigară din buzunarul sacoului și bricheta lui să scoată o scânteie în mijlocul parcului Retiro, înainte de a face o primă încercare de a pune capăt conversației noastre. În discursul său era ceva care mi se părea ciudat. Care îi depășea competențele de inspector al patrimoniului.

[1] Bartolomé Estebán Murillo (1617–1682): pictor spaniol din secolul al XVII-lea. Este una dintre cele mai importante figuri ale picturii baroce spaniole (n.tr.)

Chiar era inspector? Și de unde să știu eu asta? Oricum ar fi fost, schimbările de dispoziție ale acelui tip, când ironic, când exaltat, începeau să mă neliniștească.

– Spuneți-mi, am zis pentru a-mi pregăti plecarea fără să bage de seamă, atunci dumneavoastră cunoașteți bine ceea ce-i place lui Fovel, nu-i așa?

– Destul de bine. Este un clevetitor din altă epocă. Aproape la fel ca dumneavoastră. Chestiile astea îl înnebunesc.

M-am prefăcut că nu i-am auzit obrăznicia, dar interlocutorul meu a insistat:

– Haideți, tinere, ha, ha! Nu vă simțiți ofensat. Suntem la sfârșitul secolului XX. Omul a ajuns pe Lună. Avem deja televiziune privată. Și cu *Concorde* putem să zburăm de la Paris la New York în mai puțin de patru ore. Ce sens are să vorbim întruna de mistici, apariții ale morților sau miracole? Cine are nevoie în ziua de azi de un sfânt în stare să se afle în două locuri în același timp dacă fizica deja întrezărește capacitatea de a teleporta particule elementare dintr-un loc în altul al universului? De ce ați înghiți dumneavoastră povești cu vrăjitoare zburând pe mături dacă deja s-au descoperit droguri în stare să ofere acea senzație?

– A...! am exclamat crezând că înțeleg brusc motivul acelui discurs. Atunci toate astea mi le spuneți pentru revista pentru care lucrez. Așa-i? De aceea mă urmăriți. Pentru că vă temeți să nu public ceea ce Fovel îmi povestește, lucru care v-ar putea deranja...

Julián de Prada a devenit serios dintr-odată.

– Uite ce e, băiete, sunteți încă tânăr și aveți un talent promițător. Aveți încă timp să nu vi-l irosiți studiind tâmpenii. Concentrați-vă asupra carierei dumneavoastră. Luați-vă licența. Și încetați să vă mai băgați nasul în chestiuni care nu vă privesc sau...

– Sau ce? l-am presat luându-mi privirea de la helesteu.

– ... Sau vă veți distruge viitorul. Ascultați-mă. Ceea ce vă povestește doctorul le-a spus înainte multor tineri ca dumneavoastră și credeți-mă când vă spun că i-a înnebunit pe toți.

Viziunea fratelui Julián de Alcalá, Bartolomé Esteban Murillo (circa 1645–1648). The Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Massachusetts

Acele cuvintele ale lui don Julián nu au sunat a amenințare, ci a îngrijorare sinceră și ciudată. M-am încotoșmănat în hanoracul meu ca și cum aș fi avut nevoie să meditez o secundă la acel sfat și, fără să-mi iau ochii de la silueta monumentului ecvestru al lui Alfonso al XII-lea care se ridica de cealaltă parte a helești eului, am șoptit:

– Ceea ce nu reușesc să înțeleg este de ce vă faceți griji pentru ceea ce doctorul Fovel mi-ar putea sau nu spune. Sunt chestii de specialiști. Interesante pentru puțină lume.

– O, să nu vă înșelați, a replicat interlocutorul meu trăgând din nou din țigara lui. Nu-mi fac griji pentru ceea ce Fovel v-ar putea spune, ci pentru ceea ce dumneavoastră ați putea să povestiți apoi. Mai devreme sau mai târziu, după cum ați spus, veți publica ceva din tot ce v-a povestit. Și o veți face pentru că vi se pare provocator, original, fără să vă dați seama că, prin această faptă, veți distruge o ordine care funcționează de secole. Asta vreau să evit. Mă îngrijorează că sămânța lui Fovel ar putea să încolțească în lumea asta reală pe care ne-a fost atât de greu să o construim. De două secole primează rațiunea pură, triumful științei, ca să veniți acum dumneavoastră și alții ca dumneavoastră și să începeți să le stârniți interesul altora, din nou, în legătură cu invizibilul, cu inefabilul. În legătură cu ceea ce nu poate fi cântărit, nici măsurat. Spuneți-mi, vă imaginați un Muzeu Național Prado plin de vizitatori care să caute să intre în transă în fața tablourilor expuse acolo? Ați transforma dumneavoastră marele templu al culturii spaniole în meca nebunilor de pe jumătate din planetă? Haideți, veniți-vă în fire, pentru numele lui Dumnezeu!

– Dar asta este foarte puțin probabil să se întâmple.

– Nu fiți așa de sigur. Dumneavoastră nu ați trăit în anii șaizeci, nu-i așa? În acea epocă a luat naștere o mișcare contestatară în jurul unei cărți intitulate *Întoarcerea vrăjitorilor*. Pe vremea aceea au numit-o „realism fantastic" și a prins rădăcini în reviste, volume de eseuri, programe de radio și de televiziune și a sedus chiar și clasa universitară europeană. Autorii acestei mișcări vorbeau despre conspirații, universuri paralele, sincronizări, miracole, biblioteci pierdute și tehnologii

confuze uitate, prin care au pretins să rescrie istoria. Au reinterpretat chiar și Al Doilea Război Mondial în cheie ocultistică, afirmând că Hitler și Churchill au întreținut mult mai mult decât un conflict armat. S-a spus că între ei s-a dus un război ritual, la care au participat magi, astrologi și clarvăzători de tot felul, ca în Evul Mediu, și în care a fost în joc viitorul spiritual al Occidentului. Imaginați-vă: au ajuns chiar să sugereze că acele discipline erau ecoul unei științe preistorice pe care am pierdut-o în urma vreunei catastrofe și pe care apoi l-am interpretat greșit. După părerea adepților acelei mișcări, alchimia cuprindea cunoștințe profunde despre atom. Sau astrologia, despre structura universului. Oamenii aceia au enunțat prostie după prostie! Dar, știți ce, ideile lor au străpuns adânc. Foarte adânc. Atât de adânc încât, fără să știți, dumneavoastră sunteți încă o victimă a acelui deplorabil sistem de gândire care, din fericire, a putut fi neutralizat în mare parte... până în ziua de azi.

Discursul acela m-a băgat până la urmă la bănuială.

– Ce mi-ați spus că sunteți? l-am întrebat.

– Inspector de patrimoniu.

– Ei bine, păreți mai degrabă un preot.

– Ha, ha, a bombănit din nou, amuzat de observația mea. Vă înțeleg. Sunteți încă foarte tânăr și este logic să vă placă să atacați tot ce miroase a instituție. De fapt, puteți să nu credeți nici măcar un cuvânt din ceea ce tocmai v-am spus, dar ar trebui să mă ascultați. Nu vă apropiați de latura întunecată, tinere. Feriți-vă de Fovel... Sau vă va părea rău.

– Asta-i o amenințare?

– Luați-o cum vreți.

– Atunci o să mă gândesc că este o a doua neghiobie pe ziua de azi.

Zâmbetul sarcastic al interlocutorului meu s-a întunecat dintr-odată.

– La ce vă referiți?

– Mă rog... am șovăit. N-aveam de gând să vă lămuresc în privința asta, dar doctorul Fovel, bărbatul pe care dumneavoastră îl urmăriți cu atâta înverșunare, chiar a stat de vorbă azi după-amiază cu mine în muzeu. Faptul că nu l-ați văzut spune multe despre... abilitățile dumneavoastră.

O urmă de nedumerire i-a întunecat pentru o clipă privirea.

– Și...? Și unde v-ați întâlnit?

– În fața tabloului *Gloria*, exact așa cum vă așteptați.

– Nu e posibil.

– Și mai știți ceva?

De Prada n-a clipit.

– Am deja răspuns pentru ultimatumul dumneavoastră: o să mă văd în continuare cu el. Fie că asta vă afectează sau nu ideea despre lume. Doar n-o să mă arestați pentru asta, nu-i așa?

– Nu, desigur. Pe chipul lui a apărut o expresie acră. Dar în cazul ăsta aveți mare grijă să nu deveniți complicele lui. Data următoare când ne vom vedea s-ar putea să nu mai fiu atât de amabil cu dumneavoastră. Și cu asta am încheiat.

13

GRĂDINA DESFĂTĂRILOR

Două zile mi-a luat să-mi alung gustul amar pe care mi l-a lăsat discuția cu don Julián de Prada. Până atunci nu mi-am dat seama că motivul care-l făcuse să se apropie de mine era teama. Teama că un tânăr neîndemântic și dezinformat ca mine ar putea amenința o ordine pe care nu reușeam să o înțeleg. Teamă, la urma urmelor, că aș fi putut să-mi ascut armele de ziarist pe care în acele zile le puneam la punct prin studiile mele și aș fi sfârșit prin a dezvălui ceva incomod pentru el. Dar dacă a avut ceva bun acea întâlnire a mea cu soiul ăla de diavol îmbrăcat la costum a fost faptul că m-a ajutat să iau o hotărâre cu privire la Marina. Fără doar și poate, aveam să o țin departe de toată acea încurcătură. Era cel mai bine. Cel puțin, măcar până aveam să aflu ce se întâmpla cu adevărat la Prado și cât de periculoase puteau să devină amenințările lui don Julián.

În acele patruzeci și opt de ore nu s-au petrecut lucruri importante. Sau așa mi s-a părut. Am vizitat de două ori casa mătușii Esther, până când le-am convins pe Marina și pe sora ei că nu mai aveau de ce să se teamă. Desigur, nu le-am zis că îl cunoscusem pe domnul X și cu atât mai puțin că toată atenția lui era îndreptată asupra mea. De asemenea, am profitat ca să mă pun la zi cu lucrările de la universitate și de la revistă. Și chiar mi-a rămas puțin timp liber pentru a-mi pregăti următoarea vizită la muzeu. Dacă înainte eram convins că aveam să continui să mă văd cu maestrul, după întâlnirea cu don Julián, decizia

mea devenise și mai fermă. Ce-i drept, am pus în practică fiecare dintre demersurile mele căutând mereu cu coada ochiului umbra lungă a domnului X. Și cum acesta, din fericire, nu s-a lăsat văzut, absența sa a sfârșit prin a trezi în mine forțe pe care nu știam că le am. Pentru prima dată am simțit că puteam fi eu cel care să dea tonul în acea poveste. Și cel care să aleagă lecția pe care să o primească și tabloul pe care să-l vadă. Am luat chiar hotărârea să notez fiecare pas nou pe care aveam să-l fac. Fiecare revelație. Dar ceea ce nu am vrut să văd a fost faptul că acel bărbat indezirabil îmi marcase drumul pentru a doua oară. Din cauza cuvintelor pe care le rostise în parc, acum voiam să știu *totul* despre Filip al II-lea. Trebuia să știu. Intuiam că în acea figură – sau poate într-unul dintre cele șase sute de portrete pe care și le-a comandat în timpul vieții – aveam să găsesc piste care să mă ajute să înțeleg în ce fel de război pusesem piciorul.

Și în penumbra mesei mele de studiu, în camera C33 de la căminul Chaminade, am început să lucrez în acea direcție.

Nu a fost greu să dau peste mai multe descrieri ale morții regelui, survenite în iatacul său de la mănăstirea San Lorenzo de la El Escorial pe 13 septembrie 1598. Toate își aveau sursa în ceea ce lăsase scris călugărul ieronim José de Sigüenza, pe care-l cunoșteam deja datorită relatării sale despre ultimele ore de viață ale lui Carol al V-lea. Sigüenza a fost unul dintre personajele-cheie ale acelei perioade, relicvariu regal, adică cel care păstra relicvele sfinților care aparțineau monarhului, precum și prim-istoric al mănăstirii de la El Escorial. În consecință, acele surse spuneau cam același lucru ca și el: că la sfârșitul lunii iunie 1598, văzând că sănătatea sa se șubrezea, Filip al II-lea, în vârstă de șaptezeci și unu de ani, chinuit de gută, victimă a unei sete de nepotolit, cu pântecele și extremitățile umflate și dureri prin tot trupul, a hotărât să părăsească Castelul Regal de la Madrid și să se instaleze în dependințele giganticului complex pe care îl construise pentru a-i servi ca mormânt.

Drumul între Curtea de la Madrid și El Escorial trebuie să fi fost îngrozitor pentru el. Regele și suita sa au mers șase zile pentru a străbate

doar cincizeci de kilometri. Au făcut-o pe o arșiță teribilă, oprindu-se la case ale coroanei strategic situate pe traseu și cu bărbatul cel mai puternic din lume pe patul morții. Acidul uric înecase totul astfel încât prelua controlul nu numai asupra picioarelor, ci și asupra brațelor și mâinilor. Filip al II-lea avea tot trupul numai carne vie. Până și atingerea hainelor îi provoca durere. Nu putea să meargă. Îi era teribil de greu să stea așezat în trăsura sa. Și rănile care începeau să-i supureze emanau un miros grețos, care nu vestea nimic bun.

În curând am aflat că, de îndată ce a ajuns la destinație, s-a ferecat în dormitorul umil pe care el însuși și-l proiectase în latura de sud a mănăstirii. Dacă nu ar fi fost patul cu baldachin care umplea aproape complet încăperea, cămăruța aceea i-ar fi părut oricui o celulă. Dar nu și regelui. Era situată într-o zonă privilegiată a clădirii, exact perpendicular față de panteonul unde avea de gând să fie înmormântat și, de la o ferestruică discretă tăiată la stânga lui, putea să urmărească slujbele din altarul principal fără să se ridice din pat. În plus, chiar în față, o ușă mare cu două canate se deschidea spre un culoar larg și luminos, împodobit cu o friză rustică din plăci de faianță de Talavera, pe care puteau să circule doctorii săi, duhovnicii și valeții. Și perete în perete cu căpătâiul patului său, într-o altă cameră de dimensiuni reduse, a avut întotdeauna pus la punct biroul și o mică bibliotecă în care nu erau mai mult de patruzeci de volume.

Pe întâi septembrie 1598, la mai puțin de o lună după ce s-a instalat în „fabrica lui Dumnezeu", Filip al II-lea și-a semnat ultimul document în calitate de monarh și a primit împărtășania. Aproape paralizat de durere, cu temperaturi din ce în ce mai ridicate și fără să poată articula vreun cuvânt, și-a petrecut ultimele zile pe pământ primind musafiri care-i vorbeau despre ceea ce se întâmpla pe domeniile sale sau ascultând cum fiica lui preferată, Isabel Clara Eugenia, îi citea pasaje din cartea Psalmilor. Regele cel Prudent, după cum îl va boteza istoria, era pregătit să moară. Dar, conștient de cât de aproape îi era sfârșitul, a vrut să se înzestreze cu încă două ajutoare.

Pe de o parte, relicvele sale îndrăgite. La El Escorial strânsese nici mai mult, nici mai puțin decât 7 422 de oase de sfinți. Pe lângă zeci de falange înnegrite, un picior al Sfântului Lorenzo cu cărbunii de la martiriul său lipiți pe os, douăsprezece trupuri întregi și peste patruzeci de cranii umane; de asemenea, a adunat mai multe fire de păr de-ale lui Isus și ale Fecioarei Maria sau un braț al Apostolului Iacob, precum și așchii din crucea pe care a fost răstignit Mântuitorul și din coroana cu spini. Fără șovăială, a poruncit să-i fie puse pe rând pe ochi, frunte, gură și mâini, crezând că, în felul acesta, aveau să-i aline durerea și să-l alunge pe cel rău. Părintele Sigüenza a ajuns să spună despre această colecție: „Nu avem cunoștință de vreun sfânt a cărui relicvă să nu se afle aici, cu excepția a trei sfinți"[1], și justifica acea acțiune colosală ca fiind o încercare a regelui catolic de a evita ca acestea să cadă în mâinile protestanților, transformându-și pe deasupra mănăstirea în cel mai sfânt cimitir al creștinității.

Dar Filip al II-lea a mai cerut ceva: a vrut să fie transportate până la cămăruța sa fără podoabe câteva tablouri, în fața cărora dorea să se roage în ultimele sale clipe de viață.

O asemenea poruncă, desigur, mi s-a părut foarte familiară.

Acest rege, care își întrecuse tatăl, pe Carol al V-lea, în atâtea privințe, a vrut, de asemenea, să facă o *meditatio mortis* în fața unor imagini alese de el. De fapt, a ajuns să-l imite într-atât de mult pe tatăl său, încât, cu câteva zile înainte, a trimis o comisie să deschidă coșciugul împăratului, cu instrucțiuni de a băga bine de seamă cum a fost înmormântat pentru a-l îngropa și pe el tot la fel. Filip, mă avertizase deja don Julián, era convins că atât spiritul strămoșului său, cât și acele picturi „de moarte" aveau să-l trateze cu menajamente într-un fel sau altul, să se înduplece de suferința lui și chiar să-l ajute în agonia sa.

Așadar, trebuie să fi fost șocant momentul în care a poruncit să-i fie adus lângă pat unul dintre cele mai ciudate triptice din colecția sa:

---

[1] Fray José de Sigüenza, *La fundación del monasterio de El Escorial*, Aguilar, Madrid, 1988, p. 367. Lucrarea originală datează din 1605 (n.a.)

Grădina desfătărilor. Capodopera lui Hieronymus van Aken[1], numit și Bosch sau Jeroen din Aachen, era de-abia de cinci ani la El Escorial, dar conținutul ei ireverențios trezise deja tot felul de comentarii la Curte. În ce pasaj din Biblie se menționa acea mulțime de bărbați și femei în pielea goală, conviețuind într-o grădină cu fructe și păsări gigantice, lăsându-se în seama plăcerilor trupești? Totuși, nimeni nu a îndrăznit să contrazică ultima voință a monarhului. Și astfel, fără niciun fel de rezistență din partea călugărilor care îl îngrijeau, acel retablu impunător de 2,20 x 3,89 metri a fost așezat lângă patul său, făcându-se chiar și imposibilul pentru ca monarhul să îl poată admira și să se roage în fața lui.

Ei, bine: de ce bărbatul cel mai puternic al creștinătății a cerut să aibă lângă el *tocmai* acea operă? De când i-a fost confiscată în Țările de Jos, în 1568, principelui protestant Wilhelm de Orania și trimisă în Spania, mai întâi în mâinile unei persoane particulare și apoi la El Escorial, întotdeauna a fost înconjurată de polemică. Era o pictură ciudată. Străină de Biblie în o mie și unu de mici detalii. Presărată cu animale imposibile și cohorte de diavoli înspăimântători. Și cu toate acestea, Filip al II-lea, cel mai catolic monarh din Europa, nu s-a lăsat până nu a avut-o în posesia lui. Ce știa, prin urmare, bătrânul rege despre acea compoziție pe care istoria noastră nu a fost în stare să o explice?

Acestea, și nu altele, aveau să fie întrebările pe care aveam să le iau cu mine la Muzeul Prado la următoarea mea vizită. Simțeam nevoia să știu cât de mult sau de puțin sens avea imaginea pe care mi-o făurisem despre marele Filip al II-lea dându-și ultima suflare în dimineața în care se împlineau exact patruzeci de ani de la așezarea ultimei pietre în construcția mănăstirii El Escorial, cu tabloul lui Bosch sprijinit într-un colț al dormitorului său sau pe coridorul alăturat, înfricoșat de diavolii care apar în această pictură.

---

[1] Hieronymus Bosch (1450–1516), pictor olandez, a cărui operă fantastică și grotescă ilustrează în principal păcatul și decăderea umană (n.tr.)

Nu mai lipsea decât ca maestrul de la Prado să vină la chemarea mea tăcută și să-mi dezvăluie motivul pentru care regele simțea acea fascinație enigmatică pentru tabloul lui Bosch.

11 ianuarie 1991. Vineri. Amintirile acelei zile îmi vin în gând pe atât de clare pe cât sunt de suprarealiste. Prea puțin contează că le-am ordonat de-abia după două decenii. Poate că acele culori vii pe care memoria mea le păstrează sunt oglindirea exactă a ceea ce *Grădina desfătărilor* provoacă atunci când cineva stă prea mult timp în fața imaginilor ei. De aceea vreau să le aștern exact așa cum ies la suprafață. Îi rog pe cei care le citesc să dea dovadă de înțelegere, căci paginile următoare sunt rodul efectului pe care l-a provocat un tablou de cinci sute de ani asupra minții unui băiat care visa să priceapă inefabilul.

Ce imprudent am fost!

După cum știe orice vizitator al Muzeului Prado, *tabloul mortuar* al lui Filip al II-lea se odihnește în sala 56a. Stă acolo de aproape o jumătate de secol. Este vorba despre o sală dreptunghiulară, situată la parterul clădirii, care pompează căldură cu nemiluita prin zece grilaje ascunse într-o friză discretă de marmură. Eu, care tocmai străbătusem muzeul cu pași mari, cu chipul încă acoperit cu un fular și niște ochelari de soare, de teamă să nu mă întâlnesc cu cine nu voiam, simt imediat lovitura ei arzătoare. Sunt pe punctul de a descoperi că în clădire există locuri cu o atmosferă „aparte". Sunt redute unde te simți altfel decât în celelalte încăperi, poate din cauza tablourilor pe care le adăpostesc, poate din altă cauză. Chestia e că în acea vineri, chiar acolo, în inima macabrei încăperi 56a, ținând strâns geanta în care era aparatul de fotografiat, am simțit ceva neobișnuit. Poate că cititorului i se pare ceva neînsemnat, dar, când am început să-mi scot de pe mine haina, o emoție pe care nu o simțisem în niciuna dintre vizitele mele anterioare mi s-a instalat în piept. Este o impresie de scurtă durată. Ca și cum căldura, graba, sutele de ochi pictați care se ațintesc asupra mea și o oarecare teamă irațională mi-ar fi saturat sistemul nervos pentru ca, apoi, să mă facă să tremur din cap până-n

picioare. Amețesc. Las geanta jos. Îmi revin. Și când cred că mi-am restabilit echilibrul, conștientizez din nou – așa, dintr-odată, la fel cum s-a întâmplat după ce l-am cunoscut pe domnul X – cine sunt eu și ce caut acolo.

Interpretez asta ca pe un semnal. Inspir adânc. „Sunt pregătit!" De data aceasta, certitudinea este de oțel. Imposibil de transpus în cuvinte. Și arde ca focul.

„Totul o să fie bine", îmi spun.

Descopăr imediat că în centrul sălii cu picturile lui Bosch există un fel de mobilă. Nu se mai află nimic asemănător în tot muzeul. Este o masă. În realitate, un exponat orizontal proiectat pentru a susține un tablou care, după cum aveam să aflu mai târziu, a stat în biroul lui Filip al II-lea până în ziua morții sale. Toate ghidurile îl numesc *Tăblia păcatelor capitale*, dar în realitate este vorba despre o pictură circulară ciudată, executată prin tehnica miniaturistă pe panouri din lemn de plop negru, care înfățișează tentațiile la care este supus sufletul omului. Ceea ce atrage cel mai mult atenția este faptul că acestea au fost distribuite înăuntrul unui fel de ochi gigantic, hipnotic, care pare că poate să-ți străpungă sufletul. *Cave, cave, Deus videt*[1], citesc. Și, ca împins de cele șapte ornamente circulare sau secțiuni care înconjoară acea pupilă, încep să mă rotesc în jurul ei pentru a-i admira scenele în miniatură.

La urma urmelor, am făcut bine.

Rotindu-mă o vreme în jurul „ochiului lui Dumnezeu", pun în funcțiune nu știu ce. O percepție. O viziune. Poate pe acel „spiriduș suprem" al Muzeului Prado despre care psihiatrul și expertul în artă Juan Rof Carballo presupune că se ascunde exact în *Tăblia păcatelor capitale* și pe care și-l imaginează „râzând de critici, pentru că nu s-au bucurat în viața lor de binefacerile meditației și nu au cunoscut obstacolele ei, ignorând că toate acestea reprezintă o altă concepție asupra lumii"[2].

---

[1] „Aveți grijă, aveți grijă, Dumnezeu vă vede" (n.a.)

[2] Juan Rof Carballo, *op. cit.*, p. 153 (n.a.)

Trebuie, așadar, să-mi deschid mintea?

Să continui să mă învârt ca un titirez?

Oare să-mi lărgesc conștiința, pierzând-o în scenele halucinante ale lui Bosch care mă înconjoară?

Și cum să fac asta?

Mă surprinde să descopăr brusc că dau târcoale în jurul unei opere apocaliptice. Încă una din acel galimatias în care am căzut. Două inscripții cu citate din Deuteronom[1] scrise în latină lămureau totul: „Este un popor lipsit de judecată și de prudență. Bine ar fi să fie înțelepți și să priceapă și să se pregătească pentru sfârșit"[2], spune prima, în partea de sus a tabloului. Și jos: „Îmi voi întoarce fața de la ei și le voi privi sfârșitul"[3].

Tulburat, îmi ridic privirea și văd că întreaga sală pare, într-un fel sau altul, conectată cu moartea. De aceea creierul meu o percepe diferită de cele pe care le-am văzut până atunci?

Șovăi.

În jurul meu atârnă încă vreo zece capodopere ale unor artiști străini. Aproape toate sunt tot ale lui Bosch. *Carul cu fân*, *Leacul Nebuniei*, *Ispitirea Sfântului Anton*. Dar și *Triumful morții* de Pieter Bruegel. Un *Sfânt Ieronim* și *Caron traversând Styxul* de Patinir. Și, desigur, domnind asupra acelei panorame de imagini tulburătoare, *Grădina desfătărilor*. Adevăratul meu scop.

Ținând cont de cât era ceasul, ora două după-amiaza, cu locuitorii orașului pregătiți de weekend, locul acela era pustiu. Tot nu zăresc pe niciunul dintre supraveghetorii care ar trebui să păzească această aripă a muzeului, așa că, puțin mai încrezător, mă așez pe podea în fața faimosului triptic și aștept ca maestrul Fovel să mă găsească.

---

[1] Deuteronomul este a cincea carte a Pentateuhului, fiind, prin urmare, după tradiția iudaică și creștină, a cincea carte a lui Moise și a cincea carte din Vechiul Testament și din *Tanakh* sau Biblia ebraică (n.tr.)

[2] „Gens absque consilio est et sine prudentia. Utinam saperent et intelligent ac novissima providerent", Deuteronomul 32, 28-29 (n.a.)

[3] „Abscondam faciem meam ab eis et considerabo novissima eorum", Deuteronomul 32, 20 (n.a.)

„Va veni", îmi spun convins. „Mereu a venit."

Îmi scot din geantă aparatul Canon, pun o rolă în compartimentul respectiv, ajustez deschizătura diafragmei și îl țin pregătit în mâini. „Totul va fi bine", îmi repet ca pe o mantră.

În acel moment îmi permit să ridic pentru prima dată ochii spre *Grădină*.

Tabloul din stânga pare cel mai senin din acel ansamblu. Pentru o clipă cred că, dacă îmi concentrez atenția asupra lui, o să reușesc să-mi calmez nervii. Funcționează. Culorile lui, figurile principale, dezbrăcate, dar liniștitoare, reușesc să-mi domolească pentru o clipă respirația. Și după un minut încep să mă uit cu atenție la constelația de detalii care se deschide în fața mea. Pictura este un miracol. Chiar dacă te uiți întruna la una și aceeași latură, găsești mereu ceva nou asupra căruia să-ți fixezi atenția. Și asta ținând cont că, spre deosebire de restul compoziției, partea tripticului pe care am ales-o este cea mai puțin ticsită de personaje dintre toate. De fapt, pare foarte ușor de înțeles. Este aproape lipsită de personaje în comparație cu celelalte două. Dar este vorba pur și simplu despre un efect optic. Deși este adevărat că nu se văd decât trei personaje umane în acea scenă, universul animal din spatele lor pare infinit: elefanți, girafe, porci spinoși, unicorni, iepuri și chiar și un urs urcându-se într-un pom fructifer[1]. Dintr-un motiv nelămurit, unele dintre ele, mai ales păsările, își vor mări dimensiunile și vor deveni uriașe în tabloul de

[1] Nu este o halucinație a mea. De fapt, *Grădina desfătărilor* se mai numește și „Pictura fragului", poate pentru a face aluzie la acel detaliu care trebuie să fi fost inconfundabil pentru locuitorii Madridului din epoca lui Filip al II-lea. De fapt, când regele a obținut-o, în 1593, și a trimis-o să-i completeze colecția de la El Escorial, în registrul de primire de la mănăstire apare ca „o pictură a varietății lumii, pe care călugării o numesc a Fragului". Nimănui nu-i scapă că ursul și fragul erau, încă de când a avut loc bătălia de la Las Navas de Tolosa (1212), emblema după care erau recunoscuți locuitorii acestei zone a Peninsulei Iberice. Motivul pentru care se află aici acel simbol este un mister al acestui tablou. Încă un mister. (n.a.)

alături. Dar artistul nu insistă asupra acestui detaliu. Vrea să ne centrăm atenția asupra celor trei figuri umane. Și eu fac asta.

Unul dintre personaje este îmbrăcat. Trebuie să fie Dumnezeu. O ține de încheietura mâinii pe o tânără goală, Eva, și i-o prezintă unui Adam lungit căruia, deduc eu, tocmai îi smulseseră o coastă. E ceva la el care mă lasă perplex: Marele Chirurg, Dumnezeu, nu le dă nicio atenție creațiilor Sale. Nici măcar nu pare interesat să le prezinte una alteia. Se uită la mine. Dacă ar fi să iau în seamă ceea ce spune Biblia despre acel moment, El este pe punctul de a pronunța o sentință: „Nu este bine ca bărbatul să fie singur"[1].

Oarecum intimidat, iau aparatul foto și, jucându-mă cu teleobiectivul de 200 mm, click, click, obțin detalii ale acelor ochi. Sunt pătrunzători. Severi. Și, împreună cu cei ai cucuvelei care se ivește din pomul-vieții-sau-ce-o-fi deasupra capului Lui, alcătuiesc un ansamblu cât se poate de tulburător.

Faptul că mă aflu la doar câțiva centimetri de acel tablou, în tăcere, mă face să simt un fior după altul. „Dar de ce?" mă întreb. „Oare o imagine a Paradisului n-ar trebui să sugereze pace?"

Atunci ridic ochii de pe teleobiectiv și arunc din nou o privire prin sală. Singurele două uși de acces în sala 56a continuă să fie mute. Nu pare că le va trece pragul niciun vizitator. Și astfel, așezat pe pardoseala din gresie, cu picioarele încrucișate, mă întorc la tablou. Citisem undeva că tabloul din stânga reprezenta facerea omului. Momentul perfect pe care Adam și Eva l-au împărtășit în Grădina Edenului înainte de a săvârși neghiobia de a mânca fructul din pomul cunoașterii binelui și răului care, intuiesc eu, ar putea fi structura rozalie în care și-a făcut cuibul acea cucuvea misterioasă. Aici se termină lectura ușoară a acestei picturi. O privesc. Mă privește. Și îmi dau seama că, prin ironia geometriei, misterioasa pasăre răpitoare ocupă exact centrul picturii. Dar mai e ceva: uitându-mă mai bine la acest detaliu, îmi dau seama că nu totul se desfășoară bine în acea scenă. Îndrept obiectivul aparatului de fotografiat spre acel punct

[1] Geneza 1, 18 (n.a.)

Grădina desfătărilor, Panoul I, „Paradisul"

pentru a-l mări și descopăr ceva înspăimântător: lângă „fântână", ieșind din ape, disting o reptilă cu trei capete. O fotografiez. Și înainte să reușesc să-l văd cu ochiul liber, mai dau peste un alt mutant, în apropiere de locul spre care mă uitam: este o pasăre cu trei capete, care pare să se certe cu un unicorn mic și cu un pește cu cioc. La dreapta, o corcitură de pasăre și reptilă devorează o broască râioasă. Și în latura opusă, o pisică a prins o rozătoare și o târăște ca să o mănânce. „Dar moartea nu fusese alungată din paradisul terestru?", bombănesc amintindu-mi de lecturile mele biblice.

– Sărmane Javier! O să te îmbeți până la urmă dacă nu privești această imagine călăuzit de un ghid bun...

Vocea maestrului de la Prado, puternică, gravă și sarcastică, a răsunat în sală, făcând-o să se cutremure. A fost cât pe-aci să scap aparatul foto din mâini.

– *Grădina desfătărilor* este o alegere excelentă, a zâmbit în spatele meu, mulțumit de tresărirea pe care mi-o provocase. De fapt, este ca un fel de examen de licență pentru cel căruia îi plac tainele de la Prado.

Nu pot să înțeleg cum a străbătut Luis Fovel sala fără ca acest lucru să-mi atragă atenția. Treaba este că se află acolo. Drept, îmbrăcat cu veșnica lui haină de stofă și încălțat cu pantofii cu talpă rigidă, la mai puțin de un pas de locul unde mă așezasem.

– Ce... ce fel de examen? mă bâlbâi, neputând să-mi revin pe deplin din uimire.

– Ar fi unul plin de întrebări-capcană, spune zâmbitor. Nimeni nu știe nimic cu exactitate despre această operă. Nici măcar numele ei. *Grădina* este doar o denumire modernă. Alții au numit-o *Împărăția milenară*, *Pictura fragului*, *Paradisul terestru*... Și această ambiguitate este cea care îl transformă într-unul dintre cele mai importante tablouri ale canotainei de la Muzeul Prado. Dacă e să-ți spun adevărul, după părerea mea este o pictură profetică. Un avertisment. O prevestire pentru epoca noastră. Dar mă tem că, dacă vrei să-i înțelegi această funcție, va trebui să o privești dintr-un alt unghi. Dacă o înfrunți așa, din față, cum fac turiștii, nu vei culege decât confuzii...

L-aș fi îmbrățișat pe loc. După întâlnirea mea cu domnul X, faptul că îl am din nou lângă mine, iluminându-mă cu lecțiile sale, mă umple de o euforie de nestăpânit. El simte asta și mă reține, protejându-se cu o privire înghețată. Mă avertizează că a înțelege *Grădina desfătărilor* ar putea să ne ia o viață întreagă și chiar nici atât nu ar fi suficient și mă previne că ceea ce se pregătește să-mi povestească de-abia dacă va servi pentru a răzui la suprafață misterul ei. „Nu ai ajuns la sfârșitul carierei tale", zice. „Ești de-abia la început." Îmi păstrez atunci entuziasmul și întrebările pentru momentul oportun și, închizând capacul obiectivului camerei, mă ridic în picioare, îmi scutur pantalonii și îl las să mă conducă până la un capăt al tabloului.

Maestrul face atunci ceva ce mă lasă mască: întinde mâna până la rama grea aurie și neagră a tripticului și trage cu putere de el. Simt un scârțâit ușor și, docil, observ cum tabloul paradisului se mișcă spre noi, închizându-se spre partea centrală a compoziției. Fovel repetă mișcarea și cu piesa opusă, ascunzând opera precum cineva care închide un dulap.

– Așa trebuie să începi să admiri această unealtă!

– Unealtă?

Fovel zâmbește.

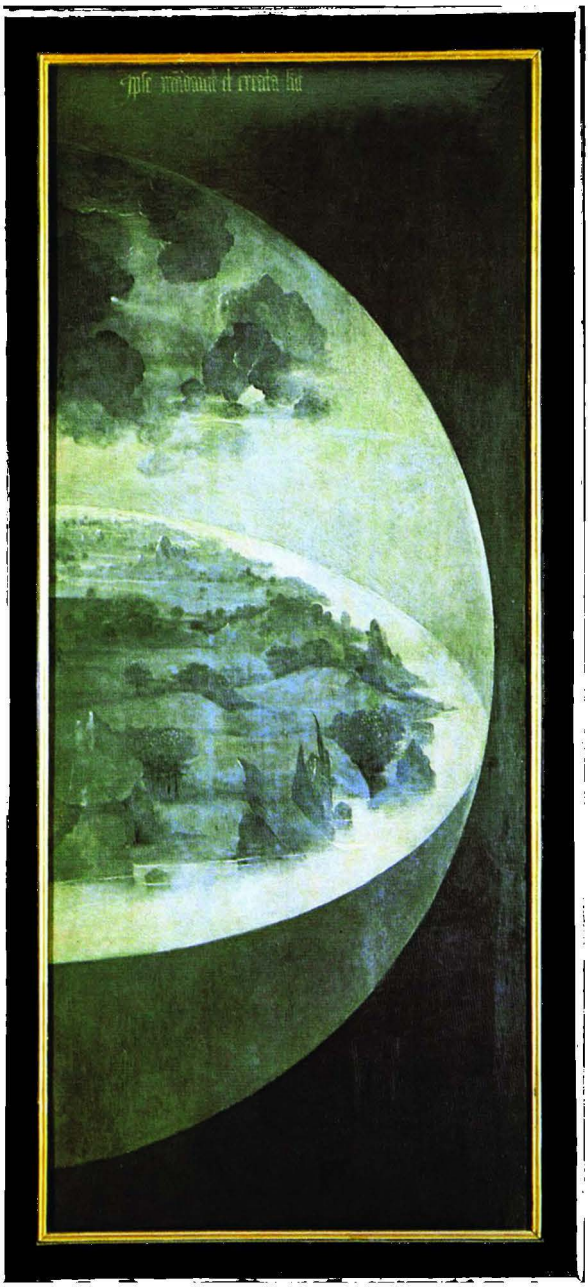
– O să înțelegi imediat, fiule. Dar înainte, spune-mi, ce vezi?

Grădina desfătărilor închisă mi se pare o adevărată descoperire. Este pictată cu grijă, dar de-abia dacă are culoare. Înfățișează o scenă ireală, în care totul este dominat de o sferă insipidă, transparentă, ocupată de o mare insulă circulară care pare că iese la suprafață din ape. Pe ea, în colțul superior stâng, foarte mic, se distinge un bătrân cu trei coroane și ținând în mâini o carte deschisă. Este Dumnezeu, care contemplă totul în apropierea a două fraze scrise cu litere gotice: *Ipse dixit et facta sunt* și *Ipse mandavit et creata sunt.*

– Ce înseamnă? am întrebat după ce le-am silabisit.

– Sunt cuvinte luate din primul capitol al Genezei, fiule. Corespund celei de-a doua zile a facerii lumii, când Tatăl poruncește să iasă

Grădina desfătărilor
Panoul I văzut
din exterior



Grădina desfătărilor
Panoul III văzut
din exterior

la suprafață pământul, îl desparte de ape și îl umple cu iarbă și pomi fructiferi. „El a rostit și totul a fost făcut", „El a poruncit și totul a fost creat", spun acele fraze.

– Adică acesta reprezintă un moment anterior apariției ființei umane.

– De fapt, anterior apariției a aproape orice, îmi confirmă. În termeni ioachiniști, scena corespunde Împărăției Tatălui.

– În termeni ioachiniști? Împărăția Tatălui? Ce sunt toate astea, domnule doctor?

– A, desigur! Trebuie să-ți explic tot, răspunde fără să dea vreun semn de plictiseală. Îți amintești când am vorbit despre Rafael și despre celebra luptă dintre Leon al X-lea și cardinalul Sauli pentru a deveni acel Papă Angelic care avea să unifice creștinătatea?

Încuviințez. Cum să uit așa ceva?!

– Ei bine, continuă, pe atunci ți-am spus că bărbatul care a profețit pentru prima dată sosirea acelui pontif aproape supranatural a fost un călugăr care a trăit în secolul al XIII-lea. Un tip temperamental din sudul Italiei, pe care-l chema Ioachim de Fiore. De aici vine ioachinismul.

– Aha... Încerc să-mi aduc aminte repede. Îmi amintesc că ați menționat influența enormă pe care a avut-o asupra redactării volumului *Apocalypsis Nova*. Dar nu mi-ați spus mai multe.

– Ai memorie bună, consimte. E adevărat. Nu ți-am vorbit despre răspândirea extraordinară pe care au avut-o ideile sale în Europa Renașterii, pentru că nu era momentul oportun. Dar acum este. Fratele Ioachim de Fiore a fost un vizionar autentic. A început să experimenteze stări de transă și extaz chiar după o vizită pe muntele Tabor, pe care a făcut-o în timpul pelerinajului său spre Locurile Sfinte. Dar, fii atent, în afară de profet, a fost și un intelectual care a dezvoltat ceea ce a numit *spiritualis intelligentia*, o capacitate unică de a combina rațiunea și credința, ceea ce l-a transformat într-unul dintre marii gânditori ai epocii sale. Toată lumea a avut pentru el o foarte mare considerație. A purtat corespondență cu trei papi. Richard

Inimă-de-Leu[1] s-a dus să-i asculte predicile în Sicilia. Scrierile sale erau considerate aproape ca fiind cuvântul lui Dumnezeu. De fapt, în acele scrieri a anunțat sosirea iminentă a unui Papă Angelic, care avea să unească puterea materială cu cea spirituală. Cu toate că ceea ce-l interesa cu adevărat era ceea ce credea că se va întâmpla după sosirea acelui pontif: împărăția milenară!

– Împărăția milenară?

– Da, fiule. O perioadă de o mie de ani în care, după părerea lui De Fiore, Isus avea să se întoarcă pe pământ și să preia controlul asupra destinului nostru. Ciudat, fiule, este că *Împărăția milenară* este și numele cel mai vechi sub care este cunoscut acest triptic și reflectă la perfecție ceea ce călugărul se aștepta să se întâmple cu lumea noastră. Teoria sa trebuie să fi străbătut Europa cu viteza fulgerului și să ajungă în Țările de Jos datorită principalelor ordine religioase din acea vreme.

– Continuă să mă uimească faptul că nobilii din acea epocă acceptau acel gen de prevestiri...

– Asta se întâmpla pentru că profeții erau niște intelectuali adevărați. Nu ca în ziua de azi. Ioachim, de exemplu, a fost un mare cercetător al Sfintelor Scripturi și, pornind de la ele, a împărțit istoria umanității în trei etape sau împărății pe care toată lumea le-a înțeles. Ceea ce vezi aici, pe ușile închise ale tripticului, corespunde cu ceea ce el a numit împărăția Tatălui. Perioada în care Dumnezeu a dat formă lumii, reprezentată în acea sferă translucidă pe care o ai în față. Caracteristicile acelei împărății sunt iarna, apa și noaptea. Toate sunt reflectate aici. Acum, Javier, deschide tripticul.

Mă uit nedumerit la maestru.

– Eu?

– Bineînțeles. Haide. Alege ușa pe care vrei să o deschizi și trage de ea.

---

[1] Richard I: rege al Angliei în perioada 1189–1199. A fost cunoscut și sub numele de Richard Inimă-de-Leu, datorită reputației sale de mare lider militar (n.tr.)

Grădina desfătărilor, Panoul II

Grădina desfătărilor, Panoul III

Aleg ușa din stânga. Este mai grea decât mă așteptam. Și imediat se așterne în fața noastră scena Paradisului dinaintea căreia mă minunasem cu puțin înainte. Îmi imaginez atunci efectul dramatic pe care aceeași deschidere trebuie să îl fi avut asupra unui spectator obișnuit din perioada Renașterii. Să treci de la o sferă cenușie, care nu anunță cu nimic ceea ce urmează, la un univers multicolor trebuie să-i fi lăsat cu gura căscată pe mulți oameni.

– Excelent. Ai ales calea avertizării, spune Fovel de îndată ce panoul rămâne descoperit de la un capăt la altul.

– Poftim?

– Ai fi putut să alegi cealaltă ușă și să deschizi mai întâi scena Iadului. În acel caz, ai fi ales poteca profeției. În funcție de latura din care începi să o analizezi, această operă îți va da un mesaj sau altul.

– Nu... Nu vă înțeleg.

– Nu-ți face griji, zâmbește. O să-ți explic. Uite ce e, Ioachim de Fiore, cel care a inspirat acest tablou, după părerea unor experți, avea un mod ciudat de a înțelege istoria și se pare că Bosch îl împărtășea. Credea că aceasta poate fi interpretată în două feluri diferite: dacă studiul ei pornește din momentul creației și ne îndreaptă spre nașterea lui Isus sau dacă pleacă de la acel eveniment și ne conduce spre a doua Lui sosire. Pentru De Fiore ambele perioade sunt paralele, durează la fel de mult și se manifestă ca o oglindă: una se reflectă în cealaltă. De aceea, studiind-o pe prima se poate anticipa ceea ce urmează în a doua. Și prima este calea avertizării. Cea pe care ai ales-o. „Citind" acest triptic de la stânga la dreapta, vei vedea mai întâi Paradisul și facerea omului, apoi înmulțirea lui pe pământ și ulterioara extindere și corupere la care duce păcatul trupesc. Și exact după aceea, sfârșitul. Infernul. Pedeapsa pentru excese.

– Și dacă aș fi început prin a vedea panoul de la dreapta, dinspre Iad?

– Atunci, după cum ți-am spus, ai lua calea profeției. Ai înțelege că primul panou înfățișează împărăția Fiului, cea în care trăim azi. Uită-te bine la Infernul acela: natura strălucește prin absență. Acolo

nu se remarcă decât clădiri și lucruri făcute de om, care s-au întors împotriva lui. Este lumea în care trăim în ziua de azi. De aceea, sărind peste panoul central, acea natură exuberantă, cu ape, fructe și ființe vii, se interpretează precum ceva care va urma. Îți spune că omenirea este predestinată să se elibereze de poverile lumii pentru a se transforma într-o comunitate din ce în ce mai inocentă, mai puțin atașată de latura trupească. O lume mai spirituală. Panoul central, așadar, nu ar mai fi văzut atunci ca reprezentarea păcatelor speciei noastre, ci va fi admirat ca reprezentarea unui stadiu evolutiv superior, față de omenirea din Infern. Și atunci, privind ultimul tablou, cel din stânga, ai înțelege că, la sfârșitul zilelor, ne vom întoarce în Paradis și vom fi cot la cot cu Isus Hristos. Sau nu ai observat că bărbatul îmbrăcat din panoul de la dreapta seamănă mai mult cu Isus decât cu Dumnezeul cel bătrân care se află pe cealaltă parte a panoului?

– Hmmm... meditez. În asta credea De Fiore? În faptul că la sfârșitul veacurilor vom împărți Împărăția cerurilor cu Isus?

– Exact. Pentru el, acel destin, fie că vrem sau nu, este scris și inevitabil. La sfârșitul veacurilor vom fi în stare să-L vedem pe Dumnezeu și să vorbim cu El; Biserica și tainele ei vor deveni inutile.

– O idee periculoasă...

– Da. Foarte. Gândește-te că Ioachim de Fiore a trăit cu trei secole înainte de a fi pictate aceste imagini, fiule, chiar pe vremea când se năștea Inchiziția. Dar nici măcar aceasta nu a fost în stare să oprească răspândirea credinței sale profetice. Mai mult, privind aici această grădină, acum știm că acea credință s-a extins discret prin întreaga Europă, câștigându-și adepți printre cei care vedeau Biserica precum o instituție mai mult asupritoare decât spirituală. Bărbatul care i-a comandat acest tablou lui Hieronymus Bosch împărtășea pe deplin această idee. Și cu siguranță a vrut să dispună de o „unealtă" cu ajutorul căreia să mediteze la cele două sensuri ale istoriei și la viitorul speciei noastre.

– Păreți foarte sigur, domnule doctor. De ce ar comanda cineva așa ceva? Nu ar fi putut să-l picteze Bosch pentru el însuși?

– Haide, Javier, nu fi naiv! În Renaștere arta nu funcționa în felul ăsta. Cred că ți-am spus asta când ți-am vorbit despre Rafael. În plus, te-ai uitat bine la acest triptic? L-ai comparat cu celelalte opere ale lui Bosch din această sală? Nu numai că e cu mult mai mare decât toate celelalte, ci este și mult mai populat de personaje, este mai meticulos în ceea ce privește trăsăturile de penel și mai complex de interpretat. Opera asta trebuie să-i fi luat mult timp. Și trebuie să fi costat mulți bani pentru materiale. În secolul al XV-lea, nimeni nu lucra de plăcere sau pentru a-și petrece timpul liber. A picta nu era un hobby. Așa ceva pur și simplu nu exista în mentalitatea lui. A fost o comandă. Cu siguranță.

– Din partea cui?

– Acesta este marele mister. Chiar în timpul celui de-Al Doilea Război Mondial, un cărturar german, urmărit de naziști, pe nume Wilhelm Fraenger, a formulat o teorie care, încă și în ziua de azi, pare singura în stare să explice toate ciudățeniile din tablou. După părerea lui, *Grădina desfătărilor* a fost un fel de unealtă pentru ca adepții unei mișcări eretice, Frații Spiritului Liber, să poată medita asupra originilor și a destinului lor[1].

– Frații cui?

– Spiritului Liber. În Europa Centrală au fost cunoscuți în mod vulgar ca adamiți, pentru că ei credeau că, fiind fiii lui Adam și, prin urmare, fiind creați după chipul și asemănarea lui Dumnezeu, nu puteau să păcătuiască. Fraenger a descoperit că părinți ai Bisericii, precum Sfântul Epifanio[2] sau Sfântul Augustin[3], îi menționau deja printre primii care se abătuseră de la credința adevărată, spunând că-și practicau ritualurile dezbrăcați, în caverne. „Dezbrăcați, bărbați și femei se întâlnesc", au scris. „Dezbrăcați se roagă. Dezbrăcați ascultă predicile. Dezbrăcați sunt împărtășiți și de aceea își numesc biserica Paradis".

---

[1] Wilhelm Fraenger, *Hieronymus Bosch: Il Regno Milenario,* Abscondita, Milano, 2006, pp. 82–83 (n.a.)

[2] Epifanio de Salamis, *Panarion (Adversus haereses)*, LXXII (n.a.)

[3] Augustin de Hipona, *De haeresibus*, XXXI (n.a.)

Am aruncat o privire spre triptic, surprins de cât de bine i se potrivește picturii acea descriere.

– Urmele adamiților ajung până în epoca lui Bosch, continuă maestrul. În 1411, cu un secol înainte de a fi pictat acest tablou, în Cambrai[1], în partea Franței cea mai apropiată de Flandra, puternicul episcopat al regiunii a intentat un proces răsunător împotriva acestei secte. Au fost condamnați la moarte pe rug un carmelit de la Bruxelles, pe nume Wilhelm van Hildernissen, și un acolit al său, un tip pe nume Aegidius Cantor. Datorită acestei investigații ecleziastice și interogatoriilor la care au fost supuși, știm că adamiții își practicau riturile în caverne, se arătau potrivnici autorității și indiferenți în fața Romei, și așteptau sosirea neîntârziată a sfârșitului veacurilor. Credeau că, atunci când acel moment avea să vină, lumea își va da seama că ei erau cu adevărat fii ai lui Adam și că puteau să păsească pe pământ așa cum i-a creat Dumnezeu.

– Un cult riscant...

– Așa este, recunoaște maestrul. Curios este că, într-un fel, prefigurează interesul pentru trupul uman care apare în rândul artiștilor din acea perioadă. Adamiții spiritualizează erotismul. Ei nu văd goliciunea ca o incitare la desfrâu. Dimpotrivă: vor apăra ideea că o dragoste platonică, fără instincte trupești și universală, este posibilă pe această planetă. Au fost idei foarte progresiste pentru vremea lor!

– Și Bosch a militat în acea sectă?

– Fraenger nu reușește să ajungă la nicio concluzie în această privință. Biografia lui Bosch este foarte puțin cunoscută. Se știe despre el că a fost fiu și nepot de pictori, probabil originari din Aachen, și că a lucrat la decorarea bisericilor din jurul orașului natal. Dar cam atât. Totuși, Fraenger deduce că a cunoscut foarte profund cultul adamit. O cunoaștere pe care, după cum explică, nu a putut să o obțină decât de la unul dintre liderii supremi ai cultului. De la un maestru. Cineva bogat, cu o capacitate de a finanța o operă de o asemenea anvergură.

[1] Cambrai: oraș în Franța, subprefectură a Departamentului Nord, în regiunea Nord-Pas de Calais (n.tr.).

– Cu siguranță că dumneavoastră aveți deja vreun nume în minte!

– Nu sunt prea mulți candidați, la drept vorbind. Ori este vorba despre un important negustor necunoscut pentru noi, ori poate cineva din familia de Orania. Recent, s-au făcut speculații cum că acest triptic ar fi putut fi un cadou de nuntă de la Henric al II-lea de Nassau pentru soția sa[1]. Cine știe?! Poate că el sau vreunul dintre regenții din Țările de Jos au fost implicați în cultul adamiților. Chestia e că, dacă Fraenger are dreptate și acel mecena a fost pictat de mai mlte ori în triptic, s-ar putea să nu fie departe ziua în care îl vom identifica.

– Ce spuneți? sar stupefiat. Cunoaștem chipul liderului grupării?

– Ce ai auzit. După cum era obiceiul la tablourile făcute la comandă, Bosch i-a inclus pe acei mecena ai lui printre mulțimea de personaje pe care le-a pictat. Vrei să știi cine este?

Încuviințez. Și, ca un copil care-și dorește să primească o caramea, îl urmez pe maestru, care se postează în fața panoului central al *Grădinii*.

– Se află chiar aici. Privește.

Fovel indică spre capătul inferior drept al compoziției. Lângă un mic grup de persoane se zărește o surpare în pământ, o cavitate din care se ivesc un băiat și o femeie.

– Vezi caverna? Se dă la o parte. După cum ți-am spus, adamiții le foloseau ca temple. Dar uită-te bine la bărbatul care se află în interior. Are două însușiri care-l fac excepțional: prima este faptul că e îmbrăcat (doar Dumnezeu apare îmbrăcat în tabloul din stânga) și a doua – că-și ațintește cu nerușinare privirea asupra spectatorului, din nou la fel ca Dumnezeu. Fraenger crede că este vorba despre maestrul Spiritului Liber care a comandat pictura. Și adevărul este că Bosch l-a pictat într-o zonă în care de obicei se semnează operele, distingându-l de restul personajelor lumești, pentru a-l face astfel să fie recunoscut de ai săi.

---

[1] Ultimul care a preluat această idee a fost Hans Belting, *El jardín de las delicias*, Abada, Madrid, 2012, pp. 71 și următoarele (n.a.)

– Și nu ar putea fi un autoportret al pictorului?

– Unii cred că da, dar eu mă îndoiesc. Bărbatul acela nu are atitudine de pictor. Pare mai interesat în a ne arăta ceva decât în a revendica opera.

„Maestrul" din *Grădina desfătărilor*. Panoul II (detaliu)

– Și ce vrea să ne arate, domnule doctor? murmur cu nasul lipit de acel colț al tripticului.

– După părerea lui Fraenger, o indică pe „noua Eva", o fată care ține într-o mână celebrul măr din Grădina Edenului. Dar uită-te bine la cine se află în spatele lui. Sprijinit de umărul lui, se zărește chipul altui personaj care, de data asta, chiar ar putea foarte bine să fie autoportretul lui Bosch. Apare acolo, în umbră, supus, sprijinit pe umărul mentorului său.

– Hmmm... Aș da orice să am măcar un portret al lui Bosch cu care să pot compara acel detaliu din *Grădină*.

Fovel a ridicat din sprâncene și a oftat, poate resemnat în fața infinitei ignoranțe a tânărului său însoțitor.

– Din păcate, nu există așa ceva, fiule. Cel mai vechi portret al pictorului care se păstrează a fost realizat la cinci decenii după moartea sa de către un poet și desenator flamand pe nume Domenicus Lampsonius[1]. Așadar, nu poate fi considerat ceva absolut demn de luat în seamă. Totuși, Lampsonius l-a inclus într-o serie de douăzeci și trei de portrete foarte exacte ale unor artiști din Țările de Jos, în care l-a reprezentat fiind deja un bărbat în vârstă.

– Și are vreo asemănare cu acel însoțitor al „maestrului Spiritului Liber" din *Grădina desfătărilor?*

Am observat cum întrebarea mea îl deranja pe maestru. Acesta și-a mângâiat nasul și gura ca și cum s-ar fi ciupit căutând un răspuns adecvat.

– Mă rog... Poate că Fraenger s-a înșelat indicând cine e cine în acest tablou. Sau poate că Lampsonius s-a înșelat. Chestia e că există într-adevăr o trăsătură comună între acele chipuri și primul portret cunoscut al lui Bosch. Este doar un detaliu...

– A, da? Care este?

– Așa cum ți-am spus, bărbatul din gravura lui Lampsonius este un bătrân, dar cu mâna dreaptă face același semn lipsit de echivoc pe care îl face maestrul Spiritului Liber. Indică ceva.

– Și ce anume, domnule doctor?

– În gravură, nu se știe. Dar aici, în acest tablou, amândoi bărbații ne privesc așezați lângă acea Evă născătoare, care se uită la un fel de ușă din sticlă întredeschisă. Par să indice în același timp femeia și pragul, ca și cum ar fi cel din urmă scop al compoziției.

– Unealta!

---

[1] Domenicus Lampsonius, *Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferiores effigies*, Hieronymus Cock, Anvers, 1572 (n.a.)

– Exact. O expresie enigmatică a înflorit pe chipul lui Fovel. Tabloul trebuie să fie înțeles ca o ușă. Un prag care te transferă într-o realitate transcendentă. Și femeia în poziție de odihnă, pe jumătate adormită, reprezintă cheia cu care o vom deschide. Așa cum ți-am spus, Fraenger credea că acest triptic a fost folosit ca un instrument de cugetare. Cu ajutorul lui, adepții „Spiritului Liber" au putut să aibă acces la marile învățăminte ale sectei și, de asemenea, la viziuni cu caracter mistic, intime, cărora le atribuiau o extraordinară valoare spirituală. Părerea mea este că ușa și doamna cufundată în gânduri sunt o hieroglifă, care explică la ce folosește și cum trebuie utilizat acest tablou. Vrei să-ți citesc ce spune Fraenger în această privință?

– Bineînțeles!

Doctorul Fovel a căutat atunci într-unul din buzunarele de la haina sa până când a scos un volum de mărime mijlocie și cu o copertă închisă la culoare, uzat, pe care am distins doar numele înțeleptului german care îl șocase atât de mult pe maestrul meu. L-a deschis la unul dintre semnele sale de carte și a citit:

> Pentru a-și iniția propriul drum spiritual, discipolii Spiritului Liber se așezau în fața acestui panou de cugetare. În momentul de maximă concentrare se desprindeau încet din lumea cotidiană și pătrundeau într-un univers spiritual pe care îl descopereau încetul cu încetul și care le dezvăluia semnificații din ce în ce mai profunde. Singurul mod de a înțelege panoul era concentrându-se neîncetat asupra lui. Spectatorul devenea astfel cocreator, interpret autonom al simbolurilor solemne și enigmatice pe care le avea în fața ochilor. Pictura nu încremenea niciodată, ci era însuflețită încontinuu de fluxul viu al transformării, al dezvoltării organice, al revelației progresive. Și toate astea, în armonie cu acel conținut evoluționist pe care-l constituie structura intelectuală a tripticului.[1]

[1] Wilhelm Fraenger, *op. cit.*, p. 84 (n.a.)

Gravură a lui Bosch realizată de Domenicus Lampsonius în 1572.

Fovel se oprește și lasă acele cuvinte să pătrundă în mine. Nu întârzii mult în a reacționa.

– Atunci... caut cele mai potrivite cuvinte, dumneavoastră știți să deschideți această ușă? Ați știi *să pătrundeți* în tablou? În unealtă?

– Mă tem că nu, oftează pentru a doua oară. Nici măcar Fraenger nu a reușit să facă asta. Când bombardamentele Aliaților de la Berlin au distrus apartamentul și însemnările sale, și-a petrecut ani întregi încercând să treacă acel prag, fără sorți de izbândă. Din încercările sale ni se sugerează doar că drumul începea când adeptul își oprea privirea la baza „fântânii vieții" din panoul drept, în scorbura ocupată de cucuvea, și se lăsa condus prin intermediul ei. Eu am încercat să fac asta. Vorbesc serios. De fapt, atrage mult atenția faptul că există mai multe păsări din acestea răspândite prin toată compoziția, ca și cum ar fi încuietoare pentru una și aceeași ușă. Și chiar dacă semnificația lor îmi este foarte clară, nu este ușor să le faci „să funcționeze".

Cucuvele în *Grădina desfătărilor*. Panourile I și II (detalii)

– A, da? Ce semnificație au cucuvelele, după părerea dumneavoastră?

– Sunt păsări în stare să vadă în întuneric, fiule. Din vremuri îndepărtate, întruchipează idealul de cunoaștere supremă, al aceluia care pătrunde în zona invizibilă. Doar ele se mișcă în întuneric cu o precizie deplină. Și asta voia să spună, după părerea strămoșilor, că puteau să străbată tărâmurile morții. Ale Lumii de Dincolo. Erau ființe psihopompe. Conduceau sufletele.

– Prin urmare, ne aflăm în fața unui alt tablou care ține de spiritism...

– Într-un fel, da. Dar ne rămâne să determinăm ce fel de mijloc este cel pe care-l propune artistul pentru a ajunge „dincolo", la Dumnezeu. Simpla cugetare? Drogurile? Poate *Claviceps purpurea,* cornul secarei, atât de popular în băuturile din Țările de Jos? Fraenger nu este deloc clar în această privință, dar aș pune pariu că, atunci când opera a ajuns în mâinile lui Filip al II-lea, la sfârșitul secolului al XVI-lea, el și înțelepții săi de încredere îi cunoșteau deja puternica încărcătură vizionară...

– Și de ce sunteți atât de sigur?

– Mă rog, zâmbește el, nu este niciun secret că Filip al II-lea a fost un bărbat cu niște convingeri contradictorii. Pe de o parte, s-a încăpățânat să apere cu orice preț credința catolică, să extindă tribunalele Inchiziției pretutindeni pe domeniile sale și să-i mențină la distanță pe protestanți și pe eretici cu orice preț. Dar pe de altă parte, i-a sponsorizat experimentele alchimiste arhitectului său Juan de Herrera, a fost un colecționar avid de texte ermetice, astrologice și despre magie, și adăpostea împreună cu relicvele sale, în locul de păstrare a bijuteriilor sale regale, nu mai puțin de șase coarne de unicorn[1]. A fost un bărbat în care ortodoxia și heterodoxia, credința și păgânismul și-au dat în mod continuu mâna. Pun pariu că a auzit ceva despre proprietățile vizionare ale tabloului și de aceea s-a încăpățânat în a-l avea aproape în timpul agoniei sale.

– Și asta nu a fost o chestie polemică? Nimeni nu a pus sub semnul întrebării faptul că regele se interesa de un tablou așa de ciudat? Nimeni nu s-a îndoit de acel artist la Curtea cea mai catolică din lume?

– Ba sigur că da! exclamă. Pe Bosch l-au făcut în toate felurile. „Pictor de diavoli" a fost porecla cea mai blândă pe care i-au pus-o. Majoritatea celor care au văzut tablourile sale nu și-au putut explica niciodată obsesia regelui pentru ele. Din fericire, nu a fost un artist prea prolix. Operele sale sunt puține: sunt mai puțin de patruzeci.

[1] Manuel Fernández Álvarez, *Felipe II,* Espasa, Madrid, 2010, p. 505. Acele coarne, conform inventarelor, au fost vândute în 1603 (n.a.)

Totuși, știm că Filip al II-lea a devenit cel mai mare colecționar al operelor sale. Când a murit, avea în posesia sa nici mai mult, nici mai puțin de douăzeci și șase de tablouri pictate de Bosch. Și a poruncit ca majoritatea lor să fie agățate pe pereții de la El Escorial. Poate că a făcut asta pentru că părintele Sigüenza și-a convins pe jumătate criticii că era vorba doar de opere satirice. Picturi care invitau la meditație asupra perversiunilor care îl pândeau pe bunul creștin, pentru a nu cădea în greșelile reprezentate acolo. Ceea ce atrage atenția este faptul că acea interpretare a fost acceptată aproape unanim, fără nici cel mai mic simț critic, până în secolul următor.

– Atunci, întorcându-ne la moartea regelui, domnule doctor, de ce credeți că ar fi vrut să aibă sub ochi acest triptic?

Doctorul Luis Fovel se uită atunci la mine cu o expresie strengărească desenată pe chip. Își scutură haina ridicându-și reverul și, pe când se întoarce rămânând cu spatele la triptic, îmi aruncă:

– Dar tu? Tu de ce crezi că ar fi făcut asta?

14

FAMILIA SECRETĂ A LUI BRUEGEL CEL BĂTRÂN

Înainte ca după-amiaza să se sfârșească, maestrul Fovel mă însoțește într-un alt colț al sălii 56a. Oricât de incredibil ar părea, încă nu a trecut nimeni prin preajma noastră. E aproape ora cinci după-amiaza și suntem în continuare singuri. Din prudență, nu spun nimic. Nici el. Atunci nici nu mi-a dat prin minte că mai trecusem printr-o situație asemănătoare. Că amândoi fuseserăm singurii doi vizitatori într-un muzeu căruia îi calcă pragul peste două milioane de persoane pe an[1]. Dacă în acel moment aș fi avut dibăcia de a calcula probabilitățile pe care le aveam de a trăi două clipe ca aceea în mai puțin de o lună, mi-aș fi dat seama cât de important era ceea ce se întâmpla. Dar mie, neghiob cum eram, avea să-mi ia mult timp până să fac legătura între toate astea...

– Nu poți să pleci fără să vezi asta, îmi spune el, fără să aibă habar de nodul care-mi strângea stomacul și pe care atunci nu am știut să mi-l explic.

Scena spre care mă conduce doctorul Fovel nu-mi îmbunătățește starea de spirit.

Postat pe latura stângă a câmpului nostru vizual, pe un tablou minunat înrămat, care avea ceva mai mult de un metru și jumătate

[1] În 1990, conform *Buletinului de la Muzeul Prado* (volumul XI, nr. 29, p. 117), pinacoteca madrilenă a avut atunci cifra-record de 2 529 995 de vizitatori. (n.a.)

lungime, o armată de schelete pare dispusă să intre în luptă împotriva câtorva oameni care refuză să moară. Imaginea în fața căreia s-a oprit maestrul de la Prado este într-adevăr extraordinară. Oștile morții au luat poziții și nu se vor retrage. Se plimbă prin piața principală cu o căruță ticsită de cranii; o mașină de război condusă de către un om sinistru, cu o cagulă pe cap, care scoate flăcări din interiorul său, înaintează; în apropiere se zăresc schelete care, cu spada în mână, nimicesc fără milă bărbați și femei; unii îi spânzură pe condamnați, alții le taie beregata cu niște cuțite și alții îi aruncă în râu, unde trupurile lor dezgolite se umflă ca niște baloane. Mut de uimire, privesc și o piață fortificată care dă spre mare. Este plină de cranii vesele. În afara zidurilor, peisajul este la fel de dezolant, fără de speranță. Câmpurile din fundal sunt secătuite. Pretutindeni sunt resturi putrezite de vite și fumul de la mai multe bărci și clădiri de pe coastă nu face altceva decât să amplifice senzația că aceasta este o scenă mortală. Fără speranță. Și cel mai rău: la orizont se ghicesc noi armate de scheletici croindu-și drum, implacabile, spre ruinele civilizației. Îmi este de ajuns o secundă ca să înțeleg că nimeni nu se va opune îmbrâncirii celor căzuți.

Triumful morții se dovedește dezolant. A fost pictat prin 1562 de către Pieter Bruegel cel Bătrân, într-o vreme când nimeni nu-și imaginase încă o „apocalipsă zombi". Mai sunt mai bine de două secole până la sosirea lui Goya, geniul dizgrațiosului, deși ceea ce pictează Bruegel nu se lasă cu nimic mai prejos. Amândoi artiștii au fost victimele vremurilor lor. Pentru a nu ne îndepărta prea mult, flamandul a fost nevoit să asiste la șase războaie aproape neîntrerupte între Casa de Habsburg și cea de Valois. Și acelor lupte teritoriale, începute în 1515, li s-a alăturat în curând oroarea epidemiilor de ciumă care aveau să decimeze populația, indiferent dacă erau bogați, călugări, copii sau săraci. Bruegel avea în jur de treizeci și cinci de ani când a schițat acest coșmar al său. Și acel tablou, ce ironie!, nu avea să întârzie în a deveni profetic: „Bătrânul" nu va împlini patruzeci de ani. Ca și cum pensulele sale i-ar fi intuit destinul, ciuma l-a răpus, lăsându-ne orfani de talentul său.

Cred că înțeleg imediat de ce interlocutorul meu insistă să se oprească în fața acestui peisaj. Tabloul lui Bruegel, la fel cum se întâmplă și cu tripticul *Grădina desfătărilor*, a fost pictat pentru a invita la meditare. Inclusiv, într-un fel, ar putea fi considerate complementare. Adică: în timp ce opera lui Bosch se inspiră din prima carte a Bibliei și, printr-o lectură superficială, narează originea speciei noastre, cea a lui Bruegel se citește precum antiteza perfectă a celei dintâi. Se inspiră din ultima carte a Sfintelor Scripturi, Apocalipsa Sfântului Ioan, și pare o extindere extremă a Iadului pictat de Bosch. Aici, ororile grotești din *Grădină* ne arată adevăratul lor chip, etalându-se în întreaga lor cruzime.

Cufundat în gânduri, îmi amintesc că mă aflu în fața unei versiuni îmbunătățite a *Totentanz*, „Dansurile Morții", un gen plastic foarte popular în Europa Centrală a „bătrânului" pictor. Dar tocmai când mă pregătesc să deschid gura pentru a exprima acea idee în fața maestrului Fovel, doctorul îmi schimbă direcția.

– Vreau să îți dezvălui o enigmă, fiule, zice foarte serios. Ești pregătit?

Cuvintele lui îmi distrag atenția de la imagine. Îl privesc oarecum nedumerit, dar mă las în voia lui.

– Ce fel de enigmă, domnule doctor?

– Are legătură cu ceva despre care nu am vorbit încă. Se cheamă arta memoriei și este o disciplină din care sper că vei trage foloase când vei intra de acum înainte într-un muzeu de pictură.

– Sunt pregătit, încuviințez intrigat.

– Primul lucru pe care trebuie să-l știi este că acea artă a fost privilegiul intelectualilor, nobililor și artiștilor până la apariția tiparului, în timpul Renașterii. Prin urmare, foarte puțină lume a auzit vorbindu-se despre ea. După aceea, odată cu popularizarea tiparnițelor și cu accesul unei mari părți a oamenilor la literele tipărite, a fost dată uitării. Și odată cu asta, s-a pierdut capacitatea pe care am avut-o cândva de a citi în imagini.

– De a citi în imagini? repet cu oarecare scepticism.

– Adică a citi textual în imagini. Nu a interpreta, cum facem în ziua de astăzi, un simbol sau un gest, ca atunci când vedem o cruce pe un turn și știm că acolo se află o biserică. Arta memoriei, fiule, au inventat-o grecii în timpul lui Homer, când s-au văzut puși în fața nevoii de a ține minte un mare număr de texte pe care nu le puteau înscrie pe piatră. În realitate, este vorba despre cea mai fabuloasă structură mnemotehnică inventată de ființa umană. O disciplină care a servit timp de secole pentru a ține minte de la cunoștințe științifice până la povestiri literare și care constă, în linii mari, în a asocia imagini, peisaje și chiar statui sau clădiri cu niște cunoștințe care apoi ar putea fi recuperate și reproduse doar de către elita care ar ști acel cod.

– Și o astfel de tehnică s-a folosit cu mai bine de două mii de ani în urmă?

– Chiar așa. Poate chiar și mai în urmă, pufni el. Nu știm cum au descoperit acei înțelepți ai Greciei clasice că memoria umană este capabilă să rețină munți de informație și că aceasta putea fi recuperată după voie dacă era asociată cu pictograme sau expresii geometrice, arhitectonice și artistice mai mult sau mai puțin ieșite din comun. Astfel, au menționat această tehnică în vechi tratate ca *Rhetorica ad Herennium*, atribuit nici mai mult nici mai puțin decât lui Cicero, în care au explicat că, dacă suntem antrenați, de exemplu, să facem legătura dintre cunoștințe medicale și structura unei clădiri sau a unei anumite statui sau picturi, ne va fi de-ajuns să evocăm în minte acele opere pentru ca, în mod automat, să ne amintim materialul teoretic cu care le-am asociat. Înțelegi?

Încuviințez. Maestrul continuă:

– Atunci nu-ți va fi greu să înțelegi că dezvoltarea și perfecționarea ei era un secret foarte bine păzit, care a trecut din generație în generație, căci permitea comunicarea de mesaje și cunoștințe complexe în fața celor neinițiați...

– Să vedem dacă v-am înțeles: dacă eu, de exemplu, fac legătura mintal între unul dintre scheletele din acest tablou și o formulă matematică, ori de câte ori îl voi vedea sau îl voi recupera din amintirile

mele, nu contează cât timp va trece, îmi voi aminti și acea formulă. Și dacă transmit acea asociere de imagini unui terț, de fiecare dată când el va da peste acel schelet, își va aminti, de asemenea, acea formulă.

– Într-adevăr, cam așa funcționează, încuviințează mulțumit. Ei bine, trebuie să știi că ultimii care au practicat acea artă au trăit în vremea în care Bruegel a pictat *Triumful morții*. Așa cum ți-am spus, odată cu apariția tiparului, arta memoriei și-a pierdut o bună parte din însemnătate. Deja nimeni nu mai avea nevoie „să înmagazineze" mari cantități de informație în imagini, nici „să scrie" folosindu-le, doar în cazul în care...

– Doar în cazul în care ce?

– Doar în cazul în care cineva ar fi avut nevoie să dezvolte un cod grafic cu care să protejeze o cunoaștere la care trebuia să aibă acces doar foarte puțini oameni.

– Dar cine să fi avut nevoie de așa ceva?

– Of! Îmi vin în minte mulți. Alchimiștii, de exemplu. Ai dat vreodată atenție vreunuia dintre tratatele lor? Ai văzut *Mutus Liber*, Cartea Mută, de exemplu? Este un manual de alchimie care nu conține nici măcar un cuvânt tipărit. Doar imagini... pline de informații ascunse! Și este de înțeles. Având de-a face cu un subiect care trezea atâta lăcomie precum transformarea metalelor, cei care practicau „arta sfântă" au creat un adevărat univers de imagini și embleme exotice în care și-au depozitat secretele. E de la sine înțeles că desenele lor se dovedeau absurde pentru cei neinițiați. Un leu devorând Soarele, o pasăre Phoenix izvorând din propria cenușă, un dragon cu trei capete sau o ființă jumătate bărbat, jumătate femeie transmiteau, de fapt, formule chimice complexe și instrucțiuni, cantități și elemente pentru a alcătui compușii.

– Hmmm... bolborosesc. Presupun că și-au luat aceste precauții mai ales față de Inchiziție. Deși, din câte știu eu, Bruegel nu a fost un alchimist. Sau mă înșel?

Maestrul își încrețește fruntea așa cum face de fiecare dată când unul dintre comentariile mele îl amuză și se grăbește să răspundă:

– Nu fi naiv, Javier. Care pictor nu a fost alchimist? Oare printre sarcinile oricărui bun artist nu figurează și aceea de a-și prepara el singur amestecurile de culori sau de a experimenta în căutare de texturi și tonuri noi? Nu era acela unul dintre semnele de identitate care-i diferențiau pe maeștri unii de alții? Și nu se aseamănă asta cu munca pe care presupunem că o făceau alchimiștii? Pe de altă parte, își drege el vocea, Bruegel a demonstrat că știa bine acea meserie și privațiunile pe care le presupunea pictând-o într-una dintre cele mai populare gravuri ale sale. În ea înfățișează laboratorul unui bărbat care-și cheltuie până și ultimul ban pentru a obține piatra filosofală, în timp ce un nebun îi ațâță focul și soția lui nu are ce să le dea de mâncare copiilor.

– Mi se pare un indiciu cam fragil, domnule maestru, dau eu replica.

– Poate. Firește, mai există câteva. Îmi amintesc, de exemplu, o scrisoare redactată de Jan, fiul cel mare al lui Bruegel, datată în 1609 și adresată cardinalului Federico Borromeo. În ea se plângea de felul în care dorința arzătoare de colecționar a lui Rudolf al II-lea de Bavaria îl lăsase fără tablourile tatălui său. Și dacă Rudolf al II-lea a fost renumit prin ceva, aceea a fost protecția pe care o acorda științelor oculte. Cu toții l-au numit „împăratul alchimist", așa că îți poți imagina de ce a simțit acea pasiune pentru pictor.

– Doar pentru Bruegel?

– O, nu, nu. Și pentru Bosch. Ceea ce nu ți-am spus e că Rudolf al II-lea era nepotul lui Filip al II-lea. Și regele Spaniei, colecționar și el de tablouri ale lui Bosch și Bruegel, a fost cel care l-a educat între vârsta de opt și șaisprezece ani, la El Escorial.

– Aha. Și presupun că din astfel de anecdote dumneavoastră deduceți că maestrul Bruegel, un adevărat alchimist deghizat, cunoștea și practica arta memoriei. Așa e?

Fovel încuviințează.

– Este evident. Deși nu numai alchimiștii foloseau acea tehnică, fiule. Și cei care practicau culturi heterodoxe au devenit maeștri în arta de a-și ascunde ideile în spatele unor imagini aparent catolice. Cum este și acest *Triumf al morții*.

Alchimistul, Bruegel cel Bătrân (1558). Kupferstichkabinett, Berlin

– Și pot să vă întreb ce a vrut mai exact Bruegel să ne ascundă în acest tablou?

– Același lucru ca Bosch! răspunde.

– Poftim? Tresar. Și el a aparținut Fraților Spiritului Liber? A fost un adamit?

– Mai mult sau mai puțin, fiule. Ceea ce cred unii istorici de artă este faptul că Bruegel cel Bătrân, la fel ca Bosch, a făcut parte dintr-un cult milenar secret care aștepta, de asemenea, iminenta venire a sfârșitului veacurilor[1]. De fapt, s-a dat de gol pictând *Triumful morții.*

– Dar Bruegel a mai făcut și multe alte tablouri cu teme foarte diferite de acesta! protestez eu. Altele pline de vitalitate. Care reflectă obiceiurile poporului său, sărbătorile, bețiile...

– Așa e, așa e, spune fluturându-și mâinile mari prin fața mea. Bruegel picta orice lucru pentru care era plătit. Deși te pot asigura că, pentru el, acest tablou nu a fost unul oarecare. La fel cum se întâmplă și cu *Grădina desfătărilor,* nu dispunem de niciun document sau indiciu care să ne spună cine i l-a comandat. Nici de ce în 1562 a executat alte două tablouri de aceeași mărime, cu aceleași tonuri de culoare și teme apocaliptice, precum *Dulle Griet*[2] și *Căderea îngerilor rebeli.* Unii au presupus că cele trei opere au fost destinate uneia și aceleiași odăi, dar acest lucru nu poate fi dovedit. Totuși, îți pot demonstra că acest tablou a fost esențial pentru Bruegel. Avea ceva care-l făcea diferit. Unic.

– A, da?

– În singura biografie contemporană care există despre pictor, publicată atât de timpuriu, în 1603, de către Karel van Mander[3], se spune că Bruegel a considerat întotdeauna *Triumful morții* ca fiind principala sa capodoperă. Mai mult, acest tablou a devenit atât de celebru în vremea sa, încât fiii săi l-au copiat de nenumărate ori, chiar și

[1] H. Stein-Schneider, „Pieter Bruegel. Peintre hérétique. Illustrateur du message familiste", în *Gazette des Beaux-Arts,* LVII (1986), pp. 71–74 (n.a.).

[2] Cunoscut și ca „Greta nebuna" sau „nebuna Meg" (n.a.).

[3] Poate fi consultată o ediție recentă: Karel van Mander, *Het Schilderboek,* Wereldbibliotheek, Amsterdam, 1995 (n.a.).

după mulți ani de la moartea „bătrânului" patriarh. Și așa ceva nu s-a întâmplat cu tablourile vesele pe care le menționezi tu.

– *Touché*[1], domnule doctor, am recunoscut, dar nu văd unde ne duce argumentul dumneavoastră...

– Deschide ochii, fiule! *Triumful morții* nu a fost o operă în plus în cariera sa. În anii treizeci ai acestui secol, faimosul istoric de artă, ungurul Charles de Tolnay, una dintre marile autorități la nivel mondial în domeniul artei flamande, a sugerat că Bruegel trebuie să fi făcut parte dintr-o sectă creștină obscură[2]. Tolnay, fără alte indicii în afară de instinctul său rafinat, l-a calificat drept „libertin religios" și a lăsat calea deschisă pentru investigații ulterioare.

– Și... și la ce concluzie s-a ajuns? întreb intrigat.

– Bine. Fovel trage aer în piept. Ascultă. Se pare că Bruegel a fost un bărbat cu foarte multe relații în vremea sa, cu prieteni în cele mai înalte sfere ale intelectualității epocii sale. Se pare că, după o lungă ședere în Franța și Italia pentru a se forma profesional, lucru tipic pentru pictorii din epoca sa, și-a câștigat prietenia cartografului Abraham Ortelius, un discipol al genialului Mercator[3] și autor al primului atlas al lumii din istorie, tipărit în 1570. De asemenea, l-a frecventat și pe umanistul Justus Lipsius, căruia i-au făcut portretul Rubens și Van Dyck. Și pe orientalistul Andreas Masius. Și pe cel mai important tipograf din vremea sa, Christophorus Plantinus, și chiar și pe bibliotecarul lui Filip al II-lea, un preot foarte erudit pe nume Benito Arias Montano, care în acea epocă se afla la Anvers, negociind cu Plantinus pentru tipărirea unei noi Biblii poliglote, așa-numita *Biblia regia*. Montano a stat mai mulți ani în Țările de Jos conducând acel proiect colosal pentru regele Spaniei care făcuse o obsesie, călătorind prin jumătate

[1] Jos pălăria (în fr., în orig) (n.tr.)

[2] Charles de Tolnay, *Pierre Brueghel l'Ancien*, 2 volume, Nouvelle Société d'Éditions, Bruxelles, 1935 (n.a.)

[3] Gerardus Mercator, cartograf, geograf și matematician flamand de renume din Renaștere. Acest nume este latinizat, un obicei pe atunci foarte răspândit; numele său real în germană a fost Gerhard Kremer. (n.tr.)

din Europă, în timp ce îi molipsea pe o mână de pictori aleși cu ideile sale prea puțin ortodoxe.

– Și se cunoșteau cu toții?

– Într-adevăr, admite. Și asta datorită faptului că au militat discret în cadrul aceleiași secte, despre a cărei existență nu încape îndoială: *Familia Charitatis*, cunoscută și ca Familia Dragostei. A fost creată de un perseverent negustor olandez pe nume Hendrik Niclaes prin 1540 și și-a lăsat amprenta asupra elitelor din Europa Centrală din acea vreme.

– Doamne sfinte! murmur. Și în ce credeau oamenii aceia?

– În primul rând, familiștii, căci așa îi numeau dușmanii lor, erau siguri că sfârșitul lumii era ceva iminent. Acceptau faptul că numai Hristos i-ar putea salva, dar se arătau bănuitori față de Biserica Catolică, pe care o considerau depravată și coruptă. Ideea lor fundamentală era credința că în noaptea veacurilor ființa umană a fost una cu Dumnezeu; totuși, și-a pierdut această calitate când Adam a mușcat din fructul interzis. După părerea lui Niclaes, nici prin acel păcat nu ne-am pierdut strălucirea divină, așa că învăța pe oricine voia să-l asculte că toți avem înlăuntrul nostru capacitatea de a comunica direct cu Tatăl etern. Pentru a dezvolta aceste teze, Niclaes a scris cincizeci și una de cărți. În ele se pot găsi tot felul de metode, instrucțiuni și idei pentru a înfrunta ceea ce el numea „ultima eră a timpului". Pe toate le-a semnat cu inițialele H. N.

– Hendrik Niclaes... comentez.

– Nu te grăbi, fiule, mă oprește doctorul. Dacă Niclaes s-a ascuns în spatele acelor inițiale a fost pentru a se proteja de persecuțiile Sfântului Oficiu. Și avea motive. Spunea că textele sale erau „ultima chemare" pentru ca creștinii, musulmanii, evreii și adepții tuturor religiilor lumii să se unească într-o singură credință, avându-l pe el drept mesia. Și când asta avea să se întâmple, aveam să ne amintim că suntem cu toții fiii lui Adam, făcuți după chipul și asemănarea Creatorului.

– Și acum doar n-o să-mi spuneți că acel Niclaes a avut de-a face cu adamiții lui Bosch, nu-i așa?

Chipul lui Fovel s-a luminat.

– Scopul suprem al credinței lui Niclaes era întoarcerea în Paradis, fiule. Familiștii voiau să ne trimită înapoi la starea noastră primordială de fii ai lui Adam, pentru a ne putea îndrepta din nou cu fața spre Dumnezeu. Vesteau apariția lui *Homo Novus*. Acele *H. N.* Și asta, printre altele, avea să implice întoarcerea la goliciunea pe care am văzut-o în *Grădina desfătărilor*... După cum vezi, niciuna dintre acele idei nu este prea departe de crezul Fraților Spiritului Liber...[1]

– Atunci, îl întrerup perplex, este sigur că Bruegel a fost un... familist?

– O, desigur! La fel de sigur precum faptul că „Bătrânul" chiar a ilustrat unul dintre tratatele lui Niclaes. Este vorba despre *Terra Pacis,* un text în care povestește sub formă alegorică drumul său de la Pământul Ignoranței până la cel al Păcii Spirituale. De fapt, temele care-l preocupă cel mai mult pe pictor și pe care le găsim repetându-se în opera sa (moarte, judecată, păcat, eternitate sau refuzul legăturilor religioase) au fost și cele preferate de Niclaes. Nu există îndoială!

Maestrul se oprește din nou să tragă aer în piept. Am impresia că ia toată această chestiune mult prea în serios. În continuare, cu oarecare solemnitate, îmi explică faptul că acel Hendrik Niclaes trebuie să fi fost un personaj foarte asemănător cu profeții despre care îmi vorbise în legătură cu Rafael sau Tițian. Că originea gândirii sale era aceeași cu cea a lui Ioachim de Fiore sau a lui Savonarola: transele lor! Și că, deși Niclaes experimentase primele sale viziuni la vârsta de nouă ani, de-abia trei decenii mai târziu s-a decis să-și creeze propria redută de credincioși. Dat fiind că se bucura de o poziție socială de frunte și de o stare economică prosperă, a fost intim cu intelectuali și persoane influente și a ajuns să-i convingă că el era un fel de „ministru mesianic" [sic] trimis pe pământ pentru a continua misiunea lui Hristos. Niclaes avea, tot la fel ca De Fiore sau

[1] Alaistair Hamilton, *The Family of Love,* James & Clark, Cambridge, 1981, p. 37 (n.a.)

Savonarola, un răspuns pentru fiecare întrebare și o interpretare pentru fiecare eveniment al epocii sale. A avut adepți la Paris, dar mai ales la Londra, unde cărțile sale aveau să continue să fie tipărite timp de un secol după moartea sa, sub numele de Henry Nicholis.

– Și cum a influențat mai exact Hendrik Niclaes *Triumful morții*, dacă îmi permiteți să vă întreb? l-am întrerupt.

– O! zâmbește Fovel, de parcă și-ar fi dat seama de cât de lungă era acea digresiune. Bineînțeles. Dacă ai cunoștințe cu privire la crezul familist, acest tablou dobândește un sens oarecum... aparte. Uite: dacă *Triumful morții* a fost opera preferată a lui Bruegel și el a militat în secta lui Niclaes, logic ar fi ca tabloul să reflecte relatarea apocaliptică a sfârșitului lumii exact așa cum a auzit-o pictorul din gura liderului său. Cu alte cuvinte, ca sfârșitul unei ere și începutul alteia.

– Dar eu văd aici doar sfârșit...

– Tocmai asta este ceea ce pare!

– Atunci...

– Bruegel îl înșală pe spectatorul neinițiat în cultul său cu un tablou fără urmă de speranță. Oști de cadavre se îndreaptă spre ultimul oraș de pe planetă pentru a-l devasta. Pare că aici nu-și are rostul năzuința spre o viață mai bună. Ți-ai dat seama care este întreaga strădanie a scheletelor?

Privesc din nou pictura, încercând să dau un sens haosului care se desfășoară în fața mea.

– Strădanie?

– Da, fiule. Pare că singura obsesie a acelei trupe este aceea de a-i împinge pe muritori în interiorul containerului uriaș care se deschide în dreapta panoului. Este o metaforă clară pentru porțile Iadului. Reprezentarea unui prag spre Lumea de Dincolo. Doar că, spre deosebire de cel la care năzuia Filip al II-lea din spatele *Grădinii desfătărilor* și care ducea spre Împărăția Cerurilor, în acesta intuim în lumea cealaltă numai confuzie și oroare.

– Nu... Nu vă înțeleg, șoptesc.

Alfabetul Morții. Hans Holbein (circa 1538)

Fovel ridică din umeri, pregătindu-se pentru o explicație mai detaliată.

– Știi, fiule? De-a lungul anilor am încercat să dezleg aparenta contradicție pe care o închide această pictură, până când mi-am dat seama că artistul a trebuit să aibă mare grijă și să nu lase indicii evidente ale credinței sale. Niclaes a fost urmărit de Inchiziție. Operele sale au fost incluse în *Indicele Cărților Interzise*[1]. Nu era ceva de luat în glumă. Dar dacă Bruegel era inițiat într-o credință secretă care apăra existența unei vieți superioare, cum de a putut să picteze un tablou precum *Triumful morții?* Și de ce ar fi considerat o astfel de operă ca fiind preferata lui? Trebuie că acest tablou ascundea ceva ce-mi scăpa. Un secret. O imagine. Orice.

– Și ați găsit ce ascunde?

– Da!

– Da?

– Spune-mi, ai auzit vreodată vorbindu-se despre *Alfabetul Morții?*

Probabil că m-am uitat la interlocutorul meu cu o față de prost.

– Înțeleg. Ghidul meu plescăie din limbă cu dispreț, în timp ce-și îndreaptă privirea spre o latură a tabloului lui Bruegel. Sper să notezi asta. Uite ce e: cu câțiva ani înainte de a fi realizată această pictură, Hans Holbein cel Tânăr, pictor remarcabil, foarte bun prieten cu Erasmus din Rotterdam și care se bucura de stimă în cercul de intelectuali din jurul lui Niclaes, a elaborat o serie de douăzeci și patru de litere majuscule pentru tipar, de 25 x 25 mm, împodobite cu schelete. Holbein a făcut din ele ceva aparent oribil: a desenat fiecare dintre letrine înconjurată de „soldați ai morții", foarte asemănători cu cei pe care mai târziu avea să-i picteze Bruegel. Lăsau impresia că sunt ființe fără suflet, care se bucurau vânând oameni pentru a-i duce în mormânt. Astfel, A-ul său majuscul se împletea cu două schelete de

[1] *Index Librorum Prohibitorum:* listă a publicațiilor pe care Biserica Catolică le-a catalogat ca fiind dăunătoare credinței. Stabilea și normele referitoare la cenzură. Prima a fost promulgată de papa Pius al IV-lea în 1564. Ultima ediție a fost cea din 1948, iar în februarie 1966 papa Paul al VI-lea l-a scos din uz.

muzicieni, care păreau să inaugureze eternul Dans al Morții; în spatele lor, alții urmăreau domnițe sau bebeluși, și chiar galopau îndărătul victimelor lor până când dădeau de un Z cu Hristos în măreția Sa, stăpânindu-i pe cei salvați la Judecata de Apoi.

– A, un alfabet pentru tipografie!

– A fost mai mult decât atât. Sau asta am înțeles eu.

Fovel a lăsat acea ultimă frază să plutească în aer.

– Ce ați înțeles, maestre?

– Că Bruegel nu s-a inspirat din Holbein pentru scheletele sale, ci a folosit dinadins câteva dintre ele în pictura sa. Este ca și cum le-ar fi calchiat, ducând până la extrem acel vechi precept al artei memoriei conform căruia într-adevăr se poate scrie cu ajutorul imaginilor. Înțelegi acum?

Dar eu îmi arcuiesc sprâncenele neîncrezător, spre disperarea lui.

– Pe toți dracii, fiule! Luând imagini din acel alfabet pentru tipografie și adaptându-le în acest tablou, Bruegel a introdus pe furiș în tablou litere. A scris un mesaj cu aceleași schelete ale lui Holbein! A folosit arta memoriei! O să-ți demonstrez!

Din același buzunar al hainei din care mai devreme extrăsese cartea despre Bosch, Fovel a scos o coliță cu întreaga serie tipografică a lui Holbein. A desfăcut-o în fața mea invitându-mă să o privesc cu mare atenție.

– Acum uită-te bine la litera A, poruncește. Distingi perechea de schelete care cântă la trompetă și la timpane? Pășesc într-un peisaj semănat cu cranii, în care nu se mai zărește nimic altceva. Și acum, te rog, uită-te cu atenție la tabloul lui Bruegel. Unde vezi o scenă asemănătoare cu aceasta?

Mă frec la ochi și mi-i fixez asupra tabloului. Îmi ia mai puțin de un minut să găsesc micile grupuri de țeste care se văd la orizont, gândindu-mă că ceea ce îmi cere maestrul o fi poate ascuns în miniaturile tabloului. Dar ce greșeală! La orizont nu există nici urmă de schelete de muzicieni; numai lăncieri, profanatori de morminte, călăi și doi harpiști. Totuși, îndreptându-mi privirea spre cadavrele din

prim-plan, dau peste ceva. Un schelet cântă din lăuta sa lângă un cuplu de îndrăgostiți care zburdă, ignorând moartea, în colțul inferior din dreapta al tabloului. Altul, mai apropiat de literele lui Holbein, lovește frenetic două timpane chiar deasupra tavanului „containerului Iadului"; în fund, solul pardosit cu cranii evocă alfabetul.

– Acesta este? șovăi.

Litera A din alfabetul lui Holbein și detaliu din *Triumful morții*.

– Excelent! Acum presupune pentru o clipă că acea imagine ascunde o literă A. Las-o aici, deasupra intrării în Infern, și continuă să cauți asemănări între alfabet și pictură. Ce mai vezi?

Cu foaia în mână, ca cineva care joacă o versiune scurtă a jocului *Unde este Wally?*, încep să cercetez tabloul plin de sensuri. Îmi este foarte greu să descopăr noi paralelisme în acel haos, iar cele pe care le găsesc nu mi se par perfecte. Din când în când desenez cercuri în aer în apropiere de unele figuri, privindu-l cu coada ochiului pe maestru, să văd dacă încuviințează sau nu. Și neagă de fiecare dată, până când, la a patra sau a cincea încercare, mă opresc asupra figurii care aproape că indică centrul geometric al compoziției. Este vorba despre un cal costeliv, călărit de un schelet furios care, cu brațele sale, încearcă să împingă o coasă gigantică.

– Călărețul, șoptește Fovel. Acesta da. Ai observat că este, de asemenea, la litera V?

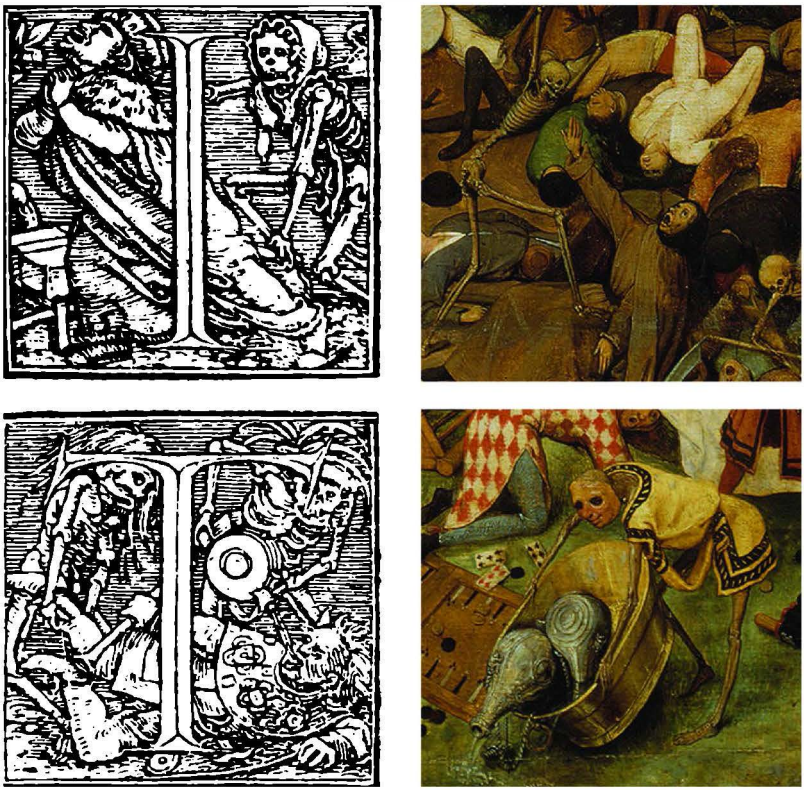
Arunc o privire spre foaie. Pentru o clipă, șovăi. Calul lui Bruegel doar îl susține pe călărețul de dincolo de mormânt. Dar este adevărat că atât gestul său de cruzime, cât și părul său rar în vânt, zâmbetul său macabru orizontal și chiar și atitudinea mârțoagei nu lasă prea mult loc de îndoială cu privire la paralelismul dintre cele două imagini.

Litera V a alfabetului lui Holbein și detaliu din *Triumful morții*

– Mai ai o literă. Continuă! Mai sunt.

Brusc, acela devine un joc care provoacă dependență. Minut după minut, creierul meu se familiarizează cu personajele care figurează în Alfabetul Morții, în timp ce le descopăr pe toate în compoziția lui Bruegel. Îl localizez pe soldatul care se luptă cu doamna cu coasa care ar putea reprezenta litera P. Sau pe cardinalul pe care un schelet îl ține prins de spate în litera E și care în tablou apare reprezentat în mod asemănător. Totuși, dintr-un anumit motiv, maestrul îmi cere să-mi concentrez eforturile de identificare asupra mulțimii de personaje care se îndreaptă spre cufărul mare al Infernului. „Cheia pe care o căutăm se află neapărat acolo", îmi șoptește la ureche. „Chiar dacă mai sunt și altele, acesta este segmentul cel mai important al tabloului.

Aici se află ultimii oameni vii de pe pământ." Și îi dau ascultare. După câteva minute, rămân cu două analogii surprinzătoare: una este un personaj cu capul acoperit și chipul ridicat spre cer, cerând îndurare, pe care maestrul îl identifică drept litera I. Și cealaltă, cu care eu întârzii să fac legătura, este un schelet care varsă un lichid dintr-o ploscă metalică ciudată și pe care Fovel îl conectează cu litera T a lui Holbein.



Literele I și T din alfabetul lui Holbein și detalii din *Triumful morții*

– Ce avem, așadar? zâmbește mulțumit maestrul.

– Patru litere: A, V, I, T.

– Și-ți spune ceva?

Îmi storc creierii căutând o fărâmă de latină de la bacalaureat și de-abia reușesc să murmur vreo două soluții care-l fac să râdă pe maestru.

– Nu, fiule. Nu este o referire la păsări sau la bunici. Gândește-te: ai găsit patru litere care le înconjoară din toate părțile pe ultimele ființe umane. Oameni care sunt duși în Infern, fără speranță. Dar dacă Bruegel o fi ascuns în acele patru litere secretul credinței sale? Și dacă tocmai din spațiul cel mai dezolant, în punctul operei sale în care privitorul, orice privitor ar putea să se regăsească cel mai bine, ne-ar striga în gura mare răspunsul său?

Mă uit uimit la maestru. Dintr-odată, și-a întors chipul spre mine, ca și cum ar fi vrut să-și ațintească ochii în ai mei. Ochii îi strălucesc. Ghicesc pe buzele sale un tremur subtil, aproape imperceptibil, care anunță că ceea ce urmează să spună este important.

– Fiule, dacă te joci cu literele și le ordonezi începând cu calul, urmând cu bărbatul care imploră și apoi luând scheletul care varsă totul, pentru a urca până la cel care cântă, vei descoperi ce vreau să-ți zic.

– V, I, T, A, silabisesc uimit. Pe toți dracii! *Vita!* Viață!

– Și ce-mi spui despre orientarea literelor? Viața vine din cer spre pământ, de sus în jos, și de jos se întoarce iar spre înaltul cerului. Exact ca acest joc de litere. Nu este o lecție frumoasă? Nu este o promisiune profetică perfectă? În spatele durerii și terorii morții se ascunde... și mai multă viață!

Nu știu ce să zic. Rămân mut. Perplex. Incapabil să-i evaluez concluziile sau să accept lecția de „artă ascunsă" pe care tocmai mi-a oferit-o. Și maestrul, conștient că mi-a potolit întru totul frământările, mă lovește cu palma pe spate cu oarecare compătimire.

– Ești încă tânăr, spune, brusc obosit din cauza efortului depus. Moartea nu te preocupă încă. Dar, peste câțiva ani, când te va preocupa, vei vrea să știi mai multe despre această învățătură antică.

– Să știu mai mult? Oare mai sunt și alte picturi cu mesaje „scrise"?

Fovel își vine în fire, mișcându-se sub haina sa.

– Mai sunt. Pretutindeni.

15

„CEALALTĂ OMENIRE" A LUI EL GRECO

Cred că niciodată nu am străbătut Muzeul Prado cu atâtea îndoieli în minte ca în acea după-amiază. Instinctul mă îndemna să încerc să reţin micile detalii ale tablourilor pe care le lăsam în urmă, dar a fost o strădanie inutilă. Din nou simţeam că o să-mi explodeze capul.

Târât de un doctor Fovel din ce în ce mai impetuos, am străbătut într-o suflare distanţa care despărţea sala cu picturile lui Bosch de cea cu tablourile lui El Greco, aflată cu un etaj mai sus. Eu nu ştiam unde mă duce de data asta, dar, când am văzut că grăbeşte pasul spre colecţia de figuri alungite în mod anormal de către Doménikos Theotokópoulos, m-a invadat o ciudată indispoziţie. Dacă aceea era destinaţia noastră, saltul discursiv la care aveam să asist avea să fie foarte mare. Sau maestrul descoperise oare vreo trăsătură subtilă care-i conecta pe pictorii flamanzi cu acel grec exotic, stabilit la Toledo, care a fost întotdeauna considerat ca fiind „la liber"?

Aveam să aflu în curând.

Locul spre care mă călăuzea nu era o singură încăpere, ci trei, dispuse de-a lungul aripii de est a clădirii. La intrarea în acel sanctuar, la câţiva paşi de *Las meninas* sau *Triumful lui Bacchus* ale lui Velázquez, mi-a atras atenţia faptul că maestrul a şovăit înainte de a intra. Precaut, s-a uitat şi într-o parte şi în cealaltă a încăperii, cu o atitudine iscoditoare, pentru a o traversa apoi fără să rostească vreun cuvânt.

Fovel s-a oprit la un pas de tenebrosul tabloul *Pogorârea Duhului Sfânt* de El Greco și, ca și cum ar fi șovăit dacă să mă prevină sau nu în legătură cu ceva, a mormăit un nou „Ești pregătit?" care m-a zdruncinat. „Pregătit?" Am încuviințat, desigur. Și el trebuie să fi supraevaluat siguranța mea, căci imediat s-a descărcat de ceea ce avea pe suflet.

– Știi, fiule? E mare păcat că tabloul care demonstrează ceea ce o să-ți dezvălui nu se află încă atârnat aici, ci în mănăstirea de la El Escorial. Ar trebui să te duci să-l vezi într-una din zilele astea.

– Este un tablou de... El Greco? am întrebat naiv, cu *Învierea* privindu-mă din capăt.

– Desigur că este. Dar nu unul oarecare. Este vorba despre opera care, după părerea multor critici de artă, dovedește că acest geniu între genii a admirat și a imitat picturile contemplative ale lui Bruegel și Bosch, pe care tocmai ți le-am arătat.

– Dar dumneavoastră nu i-ați luat niciodată prea mult în seamă pe critici, maestre.

– Așa este, a recunoscut. După părerea mea, tabloul despre care vreau să-ți vorbesc este, în primul rând, dovada a ceva mult mai profund. Ceva fără de care înțelegerea acestor opere care ne înconjoară ar fi incompletă și ambiguă. Informația care scoate în evidență că Doménikos Theotokópouls, cel care la Curtea regelui Filip al II-lea era numit „grecul", a fost un membru remarcabil al frăției apocaliptice *Familia Charitatis*. Un alt artist pentru care picturile nu erau altceva decât modalități de depozitare a unei credințe revoluționare care prevestea apariția unei noi umanități și, mai ales, o cale directă de comunicare cu invizibilul. El Greco, să nu uiți, a fost mistic înainte de a fi pictor.

– Dar ce operă este aceea? întreb simțindu-mi curiozitatea dezlănțuită de o asemenea revelație.

– La El Escorial toți o numesc *Visul lui Filip al II-lea*. Spre deosebire de picturile lui Bosch, acest tablou se află încă în locul pe care i l-a hotărât Regele cel Prudent. Dar să nu judeci tabloul după numele

Visul lui Filip al II-lea, El Greco (circa 1577).
Mănăstirea de la El Escorial, Madrid

pe care-l poartă. Am vorbit deja despre ce se întâmplă cu titlurile tablourilor: aproape niciunul nu a fost pus de creatorul său!

– Îmi plac tablourile cu multe nume... am zis.

Alături de acel bărbat învățasem că un tablou, cu cât avea mai multe denumiri, cu atât ascundea mai multe taine.

– Păi, acesta ia premiul întâi. Poartă denumiri de la *Adorarea numelui lui Isus*, pentru că în partea superioară iese în evidență anagrama *IHS*, până la *Alegoria Ligii Sfinte*, pentru că în partea inferioară sunt incluse portretele principalilor aliați ai regelui împotriva turcilor în celebra bătălie de la Lepanto: papa Pius al V-lea, dogele Veneției și Ioan de Austria. Dar niciuna din aceste denumiri nu mi se pare potrivită. Titlul pe care îl prefer eu, după cum vei înțelege imediat, este cel pe care i l-au pus călugării de la El Escorial de îndată ce l-au văzut: *Gloria lui El Greco*.

– *Gloria?* Ca a lui Tițian?

– Exact, fiule. A zâmbit cu gura până la urechi. Și este important să știi de ce.

Maestrul Fovel mi-a înșirat atunci o poveste fascinantă. Deși acea pictură nu este datată și nici nu există vreun contract sau document contemporan care să ne ajute să o plasăm în timp, după opinia mai multor specialiști acel tablou a fost pictat de El Greco imediat ce a sosit la Madrid, prin 1577. De fapt, după părerea maestrului, tabloul acela a fost primul pe care El Greco l-a pictat în Spania. Doménikos nu se bucurase în Italia de o recunoaștere umanimă, dar aici s-a lăsat pătruns de pictura venețiană a lui Tițian, Tintoretto și Correggio și chiar s-a lăsat marcat de picturile din perioada bătrâneții marelui Michelangelo. Dar după ce a depășit bariera vârstei de treizeci de ani, a început să aibă țeluri mai înalte. „Atunci, mi-a zis Fovel într-un mod teatral, i-a zâmbit destinul." Nimeni nu știe cum s-a întâmplat exact, dar maestrul de la Prado era convins că grecul a dat la Roma peste un anumit Benito Arias Montano, care, de parcă providența i l-ar fi scos în cale, avea să devină imediat mentorul său. Viitorul

bibliotecar de la El Escorial se instalase în Orașul Etern în 1576 pentru a le convinge pe autoritățile pontificale să-i accepte proiectul referitor la *Biblia regia*. Arias Montano era deja un membru remarcabil al frăției *Familia Charitatis* și atât pentru el, cât și pentru coreligionarii grupați în jurul tipografului Plantinus era vital să primească acea autorizație. Dacă ar fi obținut-o, ideea sa referitoare la *unio cristiana*, la fuziunea tuturor bisericilor, avea să-i apropie de obiectivul secret al lui Hendrik Niclaes de a se prezenta ca acel mesia al Noii Omeniri. Dar ceva a dat greș. În Spania, profesori doctori de la Universitatea din Salamanca au considerat drept suspecte traducerile sale ale textului Bibliei, cu atât mai mult, cu cât Arias Montano cita ca sursă demnă de încredere Talmudul[1] evreilor. Acele bănuieli i-au molipsit pe cei din jurul papei și acesta i-a zădărnicit planurile.

Așadar, chiar atunci Arias Montano l-a cunoscut pe El Greco. Cu siguranță, s-au întâlnit în cercul pe care amândoi îl frecventau, adică anturajul cardinalului Alessandro Farnese[2], mecena lui Doménikos. Acolo El Greco devenise prieten apropiat cu bibliotecarul acestuia, Fulvio Orsini, și acesta ar fi putut foarte bine să fie cel care i l-a prezentat pe Arias Montana. Restul s-a petrecut de la sine. Spaniolul i-a văzut picturile și l-a convins să vină la Madrid pentru a lucra la ambițioasa decorare a mănăstirii de la El Escorial. Era epoca în care Filip al II-lea făcuse o obsesie pentru programul plastic al construcției sale și tot ajutorul din lume nu era de ajuns.

---

[1] Talmudul este un text central al iudaismului rabinic, compus din Mișna și Ghemara. Este o compilație a opiniilor docte acumulate în scris până la sfârșitul secolului al V-lea î.Hr. În majoritatea cazurilor, opiniile docte sunt prezentate sub formă de dialoguri și opinii minoritare, pe lângă opinii majoritare. Textul talmudic conține numeroase elemente de legendă și folclor, acestea fiind enunțate ca o ilustrare sau sursă suplimentară a opiniilor docte. Opiniile docte enunțate în Talmud tratează toate aspectele vieții umane prin perspectiva normativă a iudaismului. (n.tr.)

[2] Alessandro Farnese, duce de Parma și Piacenza din 1586 până în 1592 și guvernator al Țărilor de Jos Habsburgice din 1578 până în 1592 (n.tr.)

La sfârșitul anului 1576 și începutul lui 1577, sosit de curând în Spania și dornic să-i intre în grații monarhului, El Greco a pictat *Gloria* sa.

– Nu este greu să ni-l imaginăm pe Doménikos plimbându-se singur prin mănăstire, neavând pe nimeni cu care să vorbească în greacă, în afară de Arias Montano, și contemplând tablourile preferate ale regelui, speculează Fovel. În încăperile regale atârnau câteva tablouri de Bosch și, desigur, *Triumful morții* de Bruegel. Sunt aproape sigur că Montano, un membru remarcabil al frăției *Familia Charitatis*, l-a învățat cum să interpreteze acel tablou, cerându-i lui El Greco să picteze versiunea sa.

– Și astfel a intrat la Curte...

– Mai mult sau mai puțin, fiule. *Gloria* sa, desigur, nu a trecut neobservată. Dar după părerea fratelui José de Sigüenza, cronicarul mănăstirii, pictura nu a fost pe placul regelui. Sau, ca să fiu mai exact, „nu l-a bucurat pe Majestatea Sa". Și asta având în vedere că în ea erau înfățișate simbolurile care-i plăceau cel mai mult: o manifestare a supranaturalului deasupra capului monarhului, parcă sprijinindu-l din lumea cealaltă; o despărțire clară a neprihăniților de păcătoși și chiar și un Leviatan ciclopic, un monstru devorator de suflete păcătoase, în stilul pictorilor flamanzi.

– Și cu siguranță și în stilul altcuiva, domnule doctor, i-am confirmat.

Maestrul a ridicat o sprânceană.

– Altcuiva? Ce vrei să zici?

S-a lăsat o clipă de tăcere stânjenitoare. Exact momentul pe care l-am folosit pentru a cântări dacă era prudent să introduc în conversația noastră încă o chestiune. Una care părea foarte îndepărtată de „planul didactic" al lui Fovel. Dar am riscat.

– Vorbesc despre egiptenii antici, domnule doctor, am zis în cele din urmă.

– Egiptenii?

– Mă interesează mult Egiptul antic. Și cunosc, de asemenea, tabloul la care vă referiți. Trebuie să fie unul dintre cele mai celebre tablouri ale lui El Greco. Chestia e că văd ceva comun: acel concept al monstrului care-i devorează pe păcătoși în spatele regelui apare deseori în texte religioase ale faraonilor... de cel puțin treizeci de secole!

Fovel mi-a dăruit o privire atentă. Nu m-a contrazis. Nici nu mi-a poruncit să tac. Dimpotrivă: s-a arătat curios. După o bună bucată de timp în care i-am ascultat lecțiile, a-i percepe surprinderea a fost ca o mică victorie pentru mine. Nu se aștepta la asta – pentru că în conversațiile noastre nu venise niciodată vorba despre faptul că una dintre pasiunile mele era cultura antică a piramidelor[1].

– Nu faceți fața aia, domnule doctor, am zâmbit. În *Cartea morților*, care are nu mai puțin de 3 500 de ani, se înfățișează o scenă care prefigurează exact acel monstru. Erau desenate pe suluri de pergament care erau puse, de obicei, sub capul morților, în chip de „hartă pentru lumea cealaltă". Nu există două identice. Dar știți ceva? Una dintre scenele care se repetă mereu în acele texte pentru morți este cea cu Leviatanul. Este nelipsit.

– Acum că ai menționat asta, s-a tras el de barbă, acel monstru nu pare biblic...

– Nici nu este. Dar îmi atrage mult atenția faptul că până și în acel tablou din secolul al XVI-lea este asociat cu ideea unei judecăți de apoi a morților. Egiptenii „au inventat" ideea acelui tribunal al sufletelor cu mult înainte ca evreii sau creștinii să înceapă să vorbească despre asta. În Egipt, acel monstru era pictat în mijlocul încercărilor pe care trebuia să le înfrunte faraonul la trecerea drumului care duce din viața pământească spre viața eternă. Era martor la modul cum zeul cu cap de șacal, Anubis, punea într-o balanță sufletul faraonului și decidea dacă adăpostea sau nu în el vreun păcat. Dacă verdictul său era afirmativ, atunci fălcile enorme ale monstrului se deschideau

[1] Un rezumat complet al acestui mit se găsește în cartea mea *En busca de la Edad de Oro*, Plaza & Janés, Barcelona, 2006, pp. 50 și următoarele (n.a.)

și îl înghițeau, privându-l de viața eternă. Pentru egipteni nu exista nimic mai înfricoșător în întreg universul decât Ammit, devoratorul de suflete.

Fovel părea încântat de discursul meu. Până într-atât încât nu a șovăit să-mi ceară detalii.

– Și cum se face că în perioada dintre egipteni și El Greco nimeni nu a pictat acel Ammit?

– Asta nu e chiar așa, domnule doctor. Ziditorii de catedrale gotice au inclus scena „cântăririi sufletului" pe multe dintre fațadele lor. Pe un taler al balanței îi așezau pe cei salvați, iar pe celălalt – pe condamnați. De fapt, dacă vă amintiți *Gloria* lui El Greco, preafericiții se află la stânga monstrului, intrând printr-un fel de prag divin. Așadar, singura diferență remarcabilă dintre egipteni și constructorii gotici a fost că aceștia l-au înlocuit pe zeul Anubis cu un înger.

– Logic, a zâmbit. Și mă bucur că ești în stare să faci legătura între concepte grafice diferite și să-ți pui întrebări referitoare la originea a ceea ce vezi.

– Știți ceva, maestre? De fiecare dată când vorbesc despre aceste urme egiptene în cultura occidentală, mă întreb cum au putut să fie transmise anumite simboluri transcendentale din civilizație în civilizație, din religie în religie, de-a lungul timpurilor...

– Asta chiar e un mare mister! întărește Fovel fără să-și coboare privirea de la *Înviere*, pe care acum o avem în față. Acel avânt de a ajunge la sursele artei îmi amintește de dezbaterile în care se încerca dezvăluirea tradițiilor din care și-au tras seva atât Frații Spiritului Liber, cât și familiștii. Eu am participat la multe dintre ele și am ajuns la propriile mele concluzii.

– Ați descoperit sursa comună a acelor erezii? Serios?

– Analizează *Familia Charitatis* care l-a șocat atât de mult pe Arias Montano și, mai târziu, pe El Greco, a zis ducându-și arătătorul stâng la tâmplă. Membrii ei s-au simțit ca făcând parte dintr-o credință minoritară care socotea că a depășit toate celelalte religii. Spre deosebire

de creștini sau evrei, de exemplu, credința lor propovăduia contactul direct cu Dumnezeu. Pentru ei, Creatorul sălășluiește în fiecare dintre noi și este de-ajuns să recurgem la acea strălucire divină pentru a-I invoca prezența. Ciudat este că toate acestea le întâlnim cu două secole înainte, în credința catarilor și chiar mai înainte, la începuturile creștinismului, printre gnostici. Azi știm că familiștii cu care a avut legături Bruegel au fost, într-un fel, una dintre ultimele scânteieri ale credinței catarilor din istorie[1]. Nu degeaba unii s-au numit Familia Dragostei, pentru că ceilalți se autoproclamaseră Biserica Dragostei, în opoziție cu cea de la Roma.

– Atunci catarii sunt „sursa"? sar eu uimit. Cei mai urmăriți eretici din Evul Mediu?

– Bărbații neprihăniți sau acei *bonhommes*, da. Înainte de a fi masacrați în sudul Franței de către trupele credincioase papei în 1244, au răspândit prin întreaga Europă ideea că natura fusese creată de forțe ascunse. Pentru ei, materia, trupescul, nu era altceva decât o închisoare pentru suflet. Prin urmare, nu credeau într-un singur zeu creator, bun, ci și într-un mare demiurg rău. Argumentau că ceva atât de fragil și degenerat precum universul tangibil nu putea fi atribuit unui creator suprem și perfect. Și adevărul este că mulți au urmat această idee. Chiar au insistat până la saturație asupra faptului că Biblia trebuia să fie tradusă din latină în limbile autohtone, într-o strădanie care nu se va materializa până la Bibliile poliglote ale cardinalului Cisneros sau ale lui Arias Montano. Totuși, fiule, ceea ce le-a adus cea mai îngrozitoare persecuție a creștinilor împotriva creștinilor care s-a văzut vreodată, aceeași care a ajutat la înființarea Inchiziției și a practicilor sale teribile, a fost credința lor că înăuntrul materiei umane cu toții ascundem acea doză de spirit divin pe care o putem folosi pentru a lua legătura cu Dumnezeu. Direct. Fără să

[1] H. Stein-Schneider, „Une secte néo-cathare du 16e siècle et leur peintre Pieter Brueghel l'Ancien" în *Cahiers d'Études Cathares*, vol. 36, 105 (1985), pp. 3–44 (n.a.)

fie nevoie de intermediari. Și nici de Biserică, bineînțeles. De aici insistența acestor pictori de a elabora scene în care mistici, regi sau personaje biblice zăresc lumea intangibilă, care este cea neprihănită. Cea creată de Dumnezeu cel bun.

– Dar... șovăi, aceasta este intuiția dumneavoastră sau chiar a fost studiată serios?

Fovel zâmbește.

– Ah, Javier. Firește că a fost studiată. Partea proastă, după cum de altfel îți poți imagina, este că aceste dezbateri nu s-au răspândit prea mult. Nu sunt multe universitățile unde se studiază. Îmi amintesc eseul controversat al unei profesoare de artă de la London University, Lynda Harris, care a propus ideea că adamiții care au comandat *Grădina desfătărilor* s-au ivit dintr-un grup de supraviețuitori catari[1]. După părerea ei, arta din secolele ulterioare genocidului catarilor în Europa a fost ultima redută pe care au avut-o pentru a scăpa din bezna lumii materiale în care se simțeau prinși. Pentru acei adepți, a medita în fața unui tablou adecvat îi făcea să-și amintească de faptul că nu tot ce există poate fi atins sau măsurat. Că ființa umană dispune de o dimensiune spirituală care trebuie să fie cultivată pentru a atinge ceea ce grecii au numit *Theoretikos:* principiul viziunii a ceea ce transcende.

– Și dumneavoastră credeți că El Greco a împărtășit acel principiu? întreb întorcându-mi privirea spre tablourile care ne înconjoară.

– Dacă îl accept sau nu este, de asemenea, subiect al unei polemici acide între specialiști. Ceea ce pare indiscutabil este că opera sa emană supranaturalul, în stilul caracteristic familiștilor. Mari biografi ai săi, precum Paul Lefort sau Manuel Cassío, străini de teoria familistă, acceptă fără probleme că El Greco a căutat uniunea mistică cu Dumnezeu prin intermediul meseriei sale. Și, de fapt, sunt convins

[1] Lynda Harris, *The Secret Heresy of Hyeronimus Bosch,* Floris Books, Edimburg, 1995 (n.a.)

că unele dintre aceste capodopere își au sursa de inspirație direct din experiențe vizionare.

– Atunci El Greco a fost un mistic?

Fovel zâmbi larg.

– Adevărul e că numai el ți-ar putea răspunde la asta, fiule. Dar te previn că misticul autentic își păstrează pentru sine viziunile. De aceea, dacă a fost, a avut mare grijă să nu facă public acest lucru. Ei bine, nu încape nicio îndoială că, pentru a-și executa cele mai bune opere, a folosit scrieri ale altor spiritiști și vizionari.

– Hmmm... mârâii eu. Ca de exemplu, domnule doctor?

– Vrei un nume?

– Bineînțeles.

– Foarte bine. Ca Alonso de Orozco, de exemplu.

Ridic din umeri.

Pentru o clipă, m-am gândit că maestrul avea să stabilească o alta dintre conexiunile ingenioase, făcând legătura între El Greco și sfânta Tereza de Ávila.

– Nu știi cine a fost, nu-i așa?

Spre regretul meu, recunosc că nu.

– Nu-ți face griji, a zis bagatelizând ignoranța mea. Aproape nimeni nu-și mai amintește în ziua de azi de acel augustin, dar crede-mă când îți spun că a fost unul dintre cei mai cunoscuți călugări ai secolului al XVI-lea. De fapt, la moartea sa, a fost propus să fie patronul Madridului, înlocuindu-l pe Sfântul Isidor.

– Este sfânt?

– Călugăr[1]. A fost predicatorul lui Carol al V-lea și al lui Filip al II-lea, pe lângă duhovnic și prieten al lui Gaspar de Quiroga, atotputernicul arhiepiscop de Toledo.

– Și ce relație a avut cu El Greco?

---

[1] La câțiva ani după această conversație, pe 19 mai 2002, Ioan Paul al II-lea l-a canonizat pe Alonso de Orozco, incluzându-l în calendarul bisericesc al sfinților (n.a.).

– Mă rog... Lui Orozco îi datorăm comandarea unui număr nedeterminat de picturi pentru catapeteasma care a împodobit seminarul de la Encarnación din Madrid.

– Și acesta unde se află?

– A fost ridicat în apropiere de Palatul Regal, dar trupele franceze l-au distrus în Războiul de Independență. Picturile lui El Greco s-au împrăștiat, nu mai știm cum a fost exact acea catapeteasmă, iar pe acel teren s-a construit actuala clădire a Senatului. Dar important în ceea ce privește această chestiune este faptul că, atunci când i s-a cerut lui Doménikos să decoreze acel seminar, Alonso de Orozco era deja foarte cunoscut la Madrid datorită stărilor sale de extaz și viziunilor supranaturale.

– Înțeleg. Alt profet... am presupus.

– De fapt, a fost mai mult teolog decât profet, fiule. Chiar dacă viața sa a părut predestinată misticului. Fii atent. Orozco povestea că, atunci când mama lui a fost însărcinată cu el, a auzit în timpul somnului „o voce foarte gravă, ca de femeie"[1], care nu numai că i-a zis că va avea un băiat, ci a rugat-o și să-i pună numele Alonso. Câțiva ani mai târziu, fiind deja stareț al mănăstirii călugărilor augustini din Sevilla, i s-a întâmplat lui însuși ceva foarte asemănător. În mijlocul unui vis i-a apărut Fecioara și i-a dat un ordin clar: „Scrie". Și firește, Orozco avea să-l îndeplinească plin de devoțiune de-a lungul vieții sale, lăsând treizeci și cinci de cărți publicate și legând prietenie cu scriitori remarcabili precum Lope de Vega sau Quevedo, deschizând astfel acel drum atât de îngust care desparte credința de rațiune.

– Ce vreți să spuneți, domnule doctor?

– Păi, că fiind un bărbat foarte respectabil, un intelectual, a dobândit în curând faima că predicile sale erau miraculoase și puteau

[1] Alonso de Orozco, *Confesiones del beato Alonso de Orozco del Orden de Ermitaños de N. P. San Agustín*, cartea 1, capitolul 6, tipărită de Amigos del País, Manila, 1882, p. 14 (n.a.)

să vindece boli și chiar să învie morții. Dar, din câte se știe, nu a dat dovadă decât de harul clarviziunii, în două ocazii. Prima, în noaptea în care Invincibila Armadă a fost scufundată în Canalul Mânecii. Călugărul și-a petrecut acea noapte rugându-se și suspinând: „Ah, Doamne, acest Canal...!". Și a doua oară, cu puțin timp înainte de a muri, când a prezis că își va da sufletul pe 19 septembrie 1591 la prânz, așa cum de altfel s-a și întâmplat.

– Cu așa antecedente, nu mă mir că El Greco ar fi vrut să-i picteze viziunile...

– De fapt, nu el l-a convins să facă asta, ci María de Aragón, doamna de companie a ultimei soții a lui Filip al II-lea și protectoare entuziastă a călugărului. Alonso de Orozco a murit cu cinci ani înainte ca El Greco să înceapă să lucreze în Seminarul de la Encarnación pe care el și María îl fondaseră, dar după un plan de lucru sugerat de viziunile călugărului.

– Atunci ea a fost cea care l-a dirijat pe pictor, nu?

– Exact. Din acel retablu pierdut provin cel puțin două picturi din această sală: *Întruparea* și *Crucificarea*. Uită-te bine la ele, Javier. Au aceleași dimensiuni. Și cu siguranță, au fost însoțite de încă două, de dimensiuni mai mici. *Adorația păstorilor* și *Botezul*, care, din păcate, nu se află în acest muzeu. Ceea ce au în comun aceste patru tablouri este prezența îngerilor în toate scenele. Acest detaliu nu este neînsemnat, căci Orozco considera că preoții trebuiau să-i imite pe îngeri. La urma urmelor, lor le era destinat acel retablu pentru marea biserică a seminarului, și nu credincioșilor oarecare. Din acel motiv, lipsa îngerilor în *Învierea* și în *Pogorârea Duhului Sfânt* înlătură posibilitatea ca acele două picturi să aparțină retablului Maríei de Aragón...

– Păi, tocmai asta este ceea ce scrie pe această plăcuță... precizez citind dedesubtul acestor ultime două tablouri despre prezența lor pe retablul amintit.

– Nu contează ce scrie pe tăblița aia. Eu împărtășesc mai mult părerea doctorului Richard Mann[1], un istoric care tocmai și-a făcut publică lucrarea despre faptul că în spatele tablourilor din seminarul călugărilor augustini de la Madrid se ascunde un program mistic care se potrivește ca o mănușă cu viziunile călugărului Alonso. Mann a fost cel care și-a dat seama de acel amănunt angelic. Dar uite, uită-te din nou cu atenție la *Întruparea*. Vezi cum pictorul a eliminat aproape orice referință fizică la încăperea în care se află Fecioara Maria? Alonso de Orozco a scris mult despre acest episod și a susținut că, în momentul în care Arhanghelul Gabriel i-a plantat sămânța divină în pântece, toate obiectele de mobilier din odaie s-au spulberat. Și în acea clipă, Gabriel și-a încrucișat brațele pe piept, uimit de docilitatea Mariei. Exact asta este ceea ce vedem aici!

Am aruncat o privire spre tablou. Trebuia să te îndepărtezi la o anumită distanță pentru a-l admira în întreaga sa splendoare și, chiar și așa, simțeai o oarecare jenă oprindu-ți privirea asupra unei foarte tinere Marii, lăsată în voia celui care o vizitează. Pictura avea ceva halucinant. Culorile, coloanele de heruvimi sfâșiind cerul plumburiu al acelei scene și chiar și răsucirea îngerului păreau ireale. Aproape ca și cum s-ar fi topit în fața ochilor noștri. Fovel s-a grăbit atunci să se vaite de felul în care, în ultimii ani, conservatorii muzeului botezaseră acea *Întrupare* cu titlul de *Buna Vestire*. „Și nu e același lucru!" Mi-a explicat atunci diferența subtilă care există între cele două definiții. Pe când în prima Maria este deja însărcinată cu Fiul lui Dumnezeu, în cea de-a doua – petrecută cu doar o clipă înainte – tocmai primise vestea că o să rămână gravidă. Orozco a fost întotdeauna mult mai interesat de prima, căci, după părerea lui, servea pentru a medita mai bine asupra a două aspecte esențiale ale vieții preoțești: jurământul de castitate și transsubstanțierea,

[1] Richard G. Mann, *El Greco and his Patrons: Three Major Projects*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989. Există și o traducere în spaniolă: *El Greco y sus patronos*, Akal, Madrid, 1994. (n.a.)

adică transformarea textuală a ostiei în trupul și sângele lui Isus în timpul liturghiei, în mod similar felului în care Cuvântul prinde viață în pântecele Fecioarei.

– Firesc ar fi fost ca în această *Întrupare* (căci despre asta este vorba, fără niciun fel de îndoială) El Greco să-l picteze pe arhanghel cu brațul întins spre Fecioară, așa cum vedem în atâtea alte reprezentări ale acelui moment. Inclusiv, a adăugat, apare în acest fel într-o *Bună Vestire* pictată de el, care se află într-una dintre aceste săli[1]... Chestia e că Orozco a lăsat foarte clar în scrierile sale că acea atitudine de reculegere și uimire a mesagerului corespundea momentului în care Maria a devenit mamă. Și Doménikos l-a plăsmuit ad litteram.

Memoria mea a început să scoată scântei. Câte bune vestiri văzusem cu arhanghelul stând cu mâinile în sân? Aproape exact dedesubtul picioarelor noastre, la etajul inferior, exista una. Poate cea mai celebră din muzeu. *Buna Vestire* a lui Fra Angelico. Dacă maestrul avea dreptate, cu dragă inimă călugărul Orozco ar fi schimbat acel titlu cu *Întruparea*, căci în ea atât Fecioara, cât și Vestitorul își pun mâinile pe piept.

– Iertați-mă că joc rolul avocatului diavolului, domnule doctor, dar asta e tot? Toată legătura dintre Orozco și El Greco se bazează pe niște simple brațe încrucișate?

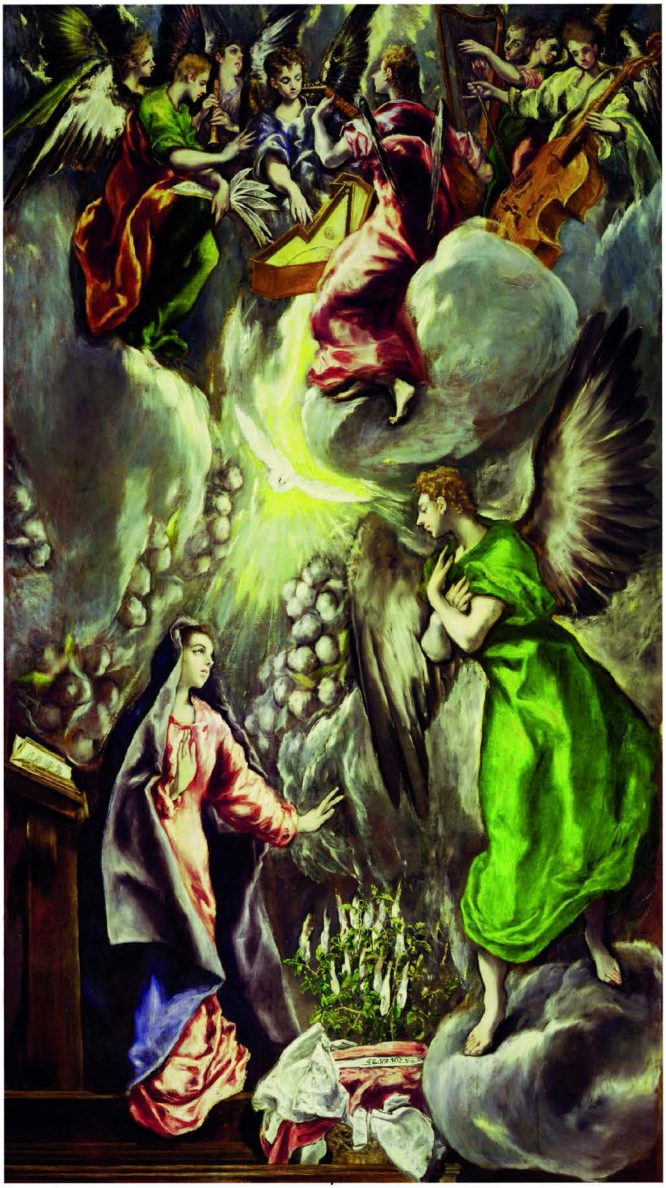
– Nu e deloc așa!

Mi s-a părut că exclamația lui semăna a protest.

– Mai există un detaliu foarte caracteristic lui Orozco, care pune din nou în evidență cine a fost sursa de inspirație a acestor imagini. Uită-te cu atenție la ce există între Maria și Gabriel. Vezi? Este tufișul arzând cu care Moise a vorbit în timpul Exodului[2] și care, după părerea călugărului, a reapărut în odaia Fecioarei chiar în momentul

[1] Maestrul se referă la un tablou mic de 26 x 20 cm, pictat prin 1570 de către El Greco, în care poate fi văzut Arhanghelul Gabriel întinzând un braț spre Maria când o anunță că va fi mamă (n.a.)

[2] Exodul 3, 2–5 (n.a.)



Întruparea, El Greco (circa 1597–1600). Muzeul Prado, Madrid

întrupării. Nu mai există alte reprezentări ale acelui tufiș lângă Maria în toată istoria artei. Să-l vezi acolo este... impresionant.

– Și *Răstignirea?* am întrebat abătându-mi privirea spre acel tablou, o scenă nocturnă impresionantă cu execuția Domnului. Și acesta poartă „marca" viziunilor lui Orozco?

Maestrul a făcut atunci câțiva pași spre pânza aceea și, întinzând brațele în sus, aproape ca și cum l-ar fi imitat pe Cel răstignit, a exclamat:

– Păi, sigur că o poartă! Și cu siguranță, la aceasta s-a meditat cel mai mult. Încă nu ți-am povestit că unul dintre exercițiile obișnuite ale călugărului Orozco era acela de a sta ceasuri întregi admirând un vechi crucifix asemănător cu cel pe care îl vedem aici, care l-a însoțit până în mormânt. Acel obiect a fost mulți ani expus în altarul principal al bisericii San Felipe Neri din Madrid, până când într-o zi, în mijlocul uneia dintre acele meditații, Cel răstignit a deschis ochii și i-a dăruit o privire pe care nu avea să o uite niciodată. După viziunea aceea au mai venit multe altele și, datorită lor, Orozco a reușit să compună o relatare a patimilor și mai crudă, și mai detaliată decât cea din Evanghelii.

– Este un pic cam îndrăzneață această afirmație. Dacă Orozco a fost un bun creștin, este ciudat să se fi lăsat în voia viziunilor sale pentru a comanda aceste pânze...

– Îți amintesc că nu el le-a comandat, ci călăuza sa spirituală, María de Aragon. Obsesia ei era ca mormântul lui Alonso de Orozco, de sub altarul principal al seminarului, să fie decorat conform cu demnitatea lui și să folosească pentru a-l înălța pe altar...

– Chiar și așa, mi se pare foarte riscant să te îndepărtezi de Evanghelii în vremea Sfântului Oficiu...

– Au fost abateri subtile, de care foarte puțini și-au dat seama, a precizat. Mă rezum la două dovezi. Prima are legătură cu modul de a-i bate cuie în picioare lui Isus. În toate răstignirile lui Doménikos, piciorul stâng al lui Mesia este așezat peste cel drept... excepție făcând acest tablou. De fapt, așa apare și în majoritatea operelor altor

Răstignirea, El Greco (circa 1567–1600).
Muzeul Prado, Madrid

artiști. Dar călugărul nostru a lăsat scris că, așa cum vedem în acest tablou, după părerea lui, romanii i-au pus piciorul drept peste cel stâng pentru a-i provoca și mai multă durere. Și a mai adăugat un detaliu: că l-au atârnat pe Isus întins pe grindă, fără posibilitatea de a-și îndoi toracele ca să inhaleze aer, pentru ca astfel să-i amplifice suferința și agonia. Uită-te cu atenție acum la puternicul șuvoi de sânge și apă care emană din rana de la coastă. Și asta apare în mod categoric în scrierile călugărului. Orozco credea că o singură picătură din acel lichid ar fi de ajuns pentru a ne mântui de păcatele noastre. De aceea le strânge un înger, copie a „bunului preot", îți amintești? Toate aceste detalii, fiule, au fost meticulos studiate de către El Greco și incluse în pictura sa.

În acest punct al discuției noastre, nu mai aveam decât o ultimă întrebare să-i pun maestrului. Îmi era deja clară legătura lui Doménikos Theotokópoulos cu secta lui Arias Montano. Preferința lui pentru chestiunile mistice explica motivul pentru care îi plăcea să picteze revelațiile călugărului Orozco. Deși mai apropiate de dogmă și mai puțin profetice decât cele ale lui Savonarola, luau naștere tot din izvorul revelațiilor. Din aceeași fântână invizibilă, la urma urmelor, din care și-au potolit setea Hendrik Niclaes, Ioachim de Fiore sau Amadeus de Portugalia. Dar de ce El Greco le-a pictat așa? Ce motiv avea să-și înzestreze figurile cu acea textură singulară, atât de exagerată, atât de... impresionistă?

La întrebarea mea, Fovel a rostit unul dintre răspunsurile cele mai ciudate din acea după-amiază. A ocolit teoriile moderne care bănuiau că El Greco a suferit de vreun fel de defect vizual sau chiar de urme de nebunie, considerând stupide ideile doctorului Ricardo Jorge, care în 1912 a calificat sala de la Prado în care ne aflam ca fiind „un muzeu lombrozian" în care există „de toate: chipuri spânzurate, figuri imbecile, acefali și hidrocefali"[1]. Dimpotrivă, mi-a vorbit despre

[1] Ricardo Jorge, „Nova contribução biográfica, crítica e médica no estudo do pintor Doménico Theotocopuli", *Revista da Universidade de Coimbra*, I, 4 (1912) (n.a.)

un fost prieten de-ai lui, istoricul Elías Tormo y Monzo și despre felul în care, cu ani în urmă, dăduse peste un răspuns plauzibil la întrebarea mea.

– Poate că nu o să-ți placă, m-a prevenit. Dar este cheia intimă a tot ceea ce îți arăt, fiule. Într-o serie de conferințe susținute la Ateneul din Madrid, Tormo y Monzo a spus mai mult sau mai puțin cele ce urmează:

> Eu îndrăznesc să-l plasez pe El Greco printre foarte puținii pictori care au creat altă omenire, diferită de aceasta căreia îi aparținem [...]. Fiii plăsmuiți de El Greco nu sunt oameni ca noi; nici titani ca sibilele și profeții din Capela Sixtină; nici vrăjitori, locuitori ai unei lumi pline de seducție precum cei pictați de Correggio. Îi însuflețește un puternic suflu de viață, mai bine zis viața însăși; aș spune că ei trăiesc.[1]

Acest citat m-a lăsat atât de perplex încât nu am îndrăznit să dau nicio replică. Pentru a doua oară în cadrul acelor întâlniri îmi vorbea despre personajele din picturi ca despre entități vii. Dar maestrul chiar credea în așa ceva?

Nu am mai îndrăznit să-l întreb despre celebra *Înmormântare a contelui de Orgaz*, capodopera lui El Greco, păstrată în biserica Santo Tomé din Toledo. Fără îndoială, am fi discutat dacă cele douăzeci și una de personaje care apar în jurul răposatului reprezintă sau nu tot atâtea taine majore ale tarotului și chiar m-ar fi lămurit care dintre ei era mentorul familist al lui El Greco, Benito Arias Montano. Poate că ne-am fi adâncit într-o discuție dacă opera ascunde vreun fel de dorință de reîncarnare, după cum au propus anumiți autori în ultima

[1] Elías Tormo y Monzo, conferințe susținute în Ateneul din Madrid, 7, 21 și 28 aprilie 1990. Adunate în José Álvarez Lopera, *De Ceán a Cossío: la fortuna crítica del Greco en el siglo XIX*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1987, vol. II, pp. 489–490 (n.a.)

vreme[1], sau dacă cele două chei pe care le ține în mână Sfântul Petru îi foloseau pentru a descuia poarta lumii materiale și a celei spirituale, conceptele opuse ale catarilor. Dar nu am mai avut timp pentru toate astea. Chibzuinței mele i s-a adăugat imediat dorința sa deja familiară de a se evapora. Și a făcut-o lăsând în aer o frază care m-a pus pe gânduri:

– Trebuie să plec, fiule, a zis dintr-odată. Îmi expiră timpul. Adio.

Ce a vrut să spună prin asta? Timpul pentru ce?

[1] Juan Sánchez Gallego, *Esoterismo en la pintura de El Greco: el entierro del Conde de Orgaz,* Rosa Libros, Sevilla, 2006 (n.a.)

16

ŞAH LA MAESTRU

Ochişorii vioi ai lui Toñi s-au pironit într-ai mei de îndată ce m-a văzut trecând, mai taciturn decât de obicei, pe la nouă şi jumătate seara, prin faţa ghişeului său. Din cabina sa, ascuns în spatele tejghelei de la recepţia Căminului Chaminade, vocea lui m-a oprit brusc.

– Dar în ce naiba te-ai băgat, fiule? Te-am căutat toată ziua! a bombănit în timp ce agita ceva în mână pentru a-mi atrage atenţia. Bărbatul ăsta a sunat de cinci ori întrebând de tine! De la ora trei lasă mesaje întruna!

De îndată ce m-am apropiat, mi-a întins ceea ce s-a dovedit a fi un teanc de înştiinţări telefonice.

– A spus că este foarte urgent, a întărit. Să-l suni de îndată ce sosești. Fă-o, da?

– Bine, bine. Le-am luat fără chef.

La început, nu m-am prins. Însemnările aveau caligrafiile inconfundabile ale lui Toñi şi ale recepţionerei din tura de dimineaţă şi indicau un nume şi un număr de telefon pe care nu le cunoşteam.

„Cine este Juan Luis Castresana?"

– A, apropo... a precizat Toñi înainte de a-şi lipi din nou ochii de un mic televizor alb-negru care transmitea buletinul meteo. Bărbatul acela a zis şi nu ştiu ce despre El Escorial. Că vei şti tu cine este.

„El Escorial?"

Străfulgerarea a fost instantanee.

„Părintele Juan Luis! Desigur! Bibliotecarul!"

Fără măcar să spun mulțumesc, m-am năpustit în cabină ca să formez numărul din șapte cifre care apărea în toate însemnările. Am lăsat să alunece ultima mea monedă de o sută de pesete în fantă și am așteptat. După primul ton, o voce apatică m-a anunțat că sunt în legătură cu reședința de studenți a călugărilor augustini San Lorenzo de la El Escorial. „Părintele Castresana? Un moment. Vă fac legătura." Și astfel, după cinci sau șase fâșâieli pe linia telefonică, vocea lui inconfundabilă a răsunat în receptor.

– Javier! Slavă Domnului că m-ai sunat!

– S-a întâmplat ceva, părinte? am întrebat cu tot tactul de care am fost în stare. Mi s-a părut că vocea lui părea cam agitată. Sunteți bine? Tocmai am primit mesajele dumneavoastră.

– Bine, bine... a bombănit ca și cum ar fi mestecat cuvintele mele. Nu e ușor să dau de tine, fiule.

– Am fost plecat toată ziua. Am venit acum de la Muzeul Prado și, mă rog, îmi pare rău că n-am știut până acum că dumneavoastră...

– Nu te scuza. Nu contează, m-a întrerupt. Uite ce e: te-am sunat pentru că în dimineața asta am descoperit ceva foarte grav. Ceva ce, într-un fel sau altul, te privește.

Pentru o clipă, acele cuvinte ale părintelui Juan Luis m-au făcut să nu știu ce să mai zic.

– Javier, am simțit cum, brusc, augustinul înghițea în sec la celălalt capăt al firului, îți amintești ce m-ai rugat să caut în bibliotecă?

– Ăăă... am șovăit.

– Am dat peste ceva foarte, foarte ciudat, fiule. Dar n-aș vrea să-ți vorbesc despre asta la telefon. Te aștept mâine la nouă fix, dimineață, în fața intrării principale a mănăstirii. Știi unde se află: lângă reședința pentru studenți. De acord?

– D... dar... am încercat să protestez.

– Vino negreșit. Este important.

Și a închis.

La nouă fără zece, în dimineața următoare, sâmbătă, pe jos, cu resturile de la ultima ninsoare acoperind încă pietrele de granit care pavează aleea de la mănăstirea San Lorenzo de la El Escorial, am lăsat în urmă latura de nord a incintei pentru a mă îndrepta spre poarta principală. Ce altceva puteam să fac? Dacă acum câteva zile hotărâsem să mă las condus de evenimente și să îngădui ca destinul, sau ce-o fi fost, să-mi călăuzească pașii, aceea părea o șansă minunată să-mi pun la încercare noua mea credință. Mă înșelam? Era înțelept din partea mea să experimentez toate acele lucruri? Din păcate pentru mine, norocul nu era de partea mea. Aveam stomacul gol și eram cufundat în cea mai absolută nedumerire. Mai întâi trezirea cu noaptea-n cap și apoi știrile de la radioul din mașină sfârșiseră prin a-mi tăia apetitul. Uneori, lumea se întuneca în jurul meu. Secretarul general al ONU, Javier Pérez de Cuéllar, avea să se întâlnească în acea după-amiază cu tiranul Saddam Hussein pentru a-i cere să-și retragă trupele din Kuweit. În Statele Unite bat tobe de război. În plus, în caz că nu este de ajuns, Felipe González tocmai poruncise trupelor spaniole să se pregătească să acorde sprijin în cazul unei eventuale invazii aliate a Irakului. Și tocmai în mijlocul unei asemenea nebunii colective, acest ucenic de ziarist mergea de colo-colo, purtat de un maestru ivit Dumnezeu știe de unde, de un inspector de patrimoniu care încerca să-l intimideze și acum de un augustin bătrân, bibliotecar la San Lorenzo de la El Escorial, care spunea că are ceva important să-mi spună.

Nu era totul mult prea ciudat? Nu picasem într-un vârtej din care să nu mai pot ieși?

Ce mai conta! Chestia e că nu mai era cale de întoarcere.

M-am frecat la ochi cu pumnii înmănușați, încercând să mă concentrez asupra a ceea ce mă dusese până acolo. Din fericire, nu eram singur. Valuri, valuri de persoane – ordonanțe, agenți de siguranță, funcționari și vreun turist matinal – făceau adevărate eforturi pentru

a nu aluneca pe solul de granit înghețat ca să ajungă nevătămați la poarta principală a incintei. Am hotărât să-i imit cu precauție și să mă îndrept spre „punctul de întâlnire" fixat de părintele Juan Luis.

La acele ore ale dimineții, locul te intimida de-a binelea. Înfățișarea, solemnitatea lui, tăcerea întreruptă doar de ecoul tocurilor vizitatorilor și acea impresie de tărie și perfecțiune pe care o transmitea arhitectura zidurilor sale anunțau că nu venisem la un monument oarecare. Nici nu era. În spatele fațadelor sale de două sute de metri lățime, ridicate în timpul lui Filip al II-lea, se ascundeau mai mult de patru mii de încăperi acum pustii, două mii șase sute șaptezeci și trei de ferestre, optzeci și opt de fântâni, cinci sute patruzeci de fresce, o mie șase sute de tablouri și peste patruzeci și cinci de mii de cărți. Erau cifre amețitoare care îmi fuseseră întipărite în minte cu litere de foc ori de câte ori le auzisem din gura ghizilor. El Escorial mă atrăsese dintotdeauna. Îl vizitam din când în când. Îi cunoșteam legendele și nu-mi era greu să-mi imaginez câte răspunsuri la tainele de la Prado ar putea fi ascunse acolo. Totuși, asta avea să-mi ofere părintele Juan Luis? Răspunsuri? Și de ce nu a vrut să-mi dea niciunul la telefon? Găsise oare o nouă pistă referitoare la *Apocalypsis Nova?* O altă profeție angelică, poate?

Doar acum, redactând aceste rânduri, îmi dau seama cât de fraier am fost. Nu am bănuit nici pe departe întorsătura dramatică pe care aveau să o ia evenimentele ce tocmai urmau să se întâmple.

La ora nouă fix, exact ca un ceas elvețian, părintele Juan Luis s-a ivit la poarta reședinței Alfonso al XII-lea. Imposibil să nu-l recunoști. Încovoiat, îmbrăcat cu straiele sale negre prinse cu o agrafă, fără pardesiu și mergând cu un pas foarte lent, a început să alunece spre intrarea principală, cât mai aproape de panta cea mai alungită a clădirii. Nu s-a oprit nici măcar să arunce o privire în jur. Dacă ieșise cumva afară pentru că spera să mă întâlnească, a știut să ascundă asta.

Am grăbit pasul spre locul în care se afla el și la mijlocul drumului l-am interceptat.

– Bună ziua, părinte. Este un moment bun să...?

Bătrânul s-a cutremurat simțind cum cineva îi atingea umărul osos.

– Demoni ai infernului! a exclamat electrizat. Ce sperietură mi-ai tras, fiule!

– Nu mai prejos de cea pe care mi-ați dăruit-o dumneavoastră aseară, am replicat binevoitor.

Interpretarea lui era perfectă. Sau așa mi s-a părut. Oricine ne-ar fi văzut în acel moment nu ar fi bănuit că întâlnirea noastră era stabilită.

– Bine, bine... Mi-a făcut cu ochiul chiar înainte de a coborî vocea. Mă bucur că ești aici. Ai venit singur?

– Marina nu a putut să mă însoțească, am mințit. Sper să nu vă deranjeze.

Părintele a deschis brațele, ca și cum ar fi spus: „Ce să facem?!" și apoi a aruncat o privire spre piață. A făcut asta cu un gest viclean care, la drept vorbind, mi-a amintit de maestru. De ce toată lumea cu care stăteam de vorbă în ultima vreme se simțea supravegheată?

– E mai bine ca mai întâi să vorbim în stradă, a șoptit în cele din urmă bătrânul. Ești de acord?

Am încuviințat oarecum mirat.

– Minunat. De îndată ce vom intra în bibliotecă și-ți voi arăta ceea ce am găsit, va trebui să-ți ții gura închisă. Să nu zici nimic. Să nu pui întrebări. Eu nu o să pun. Mă înțelegi? Dacă ne-ar auzi, ar sfârși prin a mă închide pe motiv că sunt nebun, iar ție... mă rog... Ție nu știu ce ți-ar face.

– Dar chiar vreți să vorbim aici? Am ridicat din umeri. Pe frigul ăsta? Și dumneavoastră fără să aveți nici măcar un fular?

– Hai să ne plimbăm!

Augustinul s-a agățat atunci de brațul meu ca să nu alunece și împreună am străbătut cei cincizeci de metri care ne despărțeau de intrarea în mănăstire. Prea puțin au contat dârdâielile și încercările mele de a grăbi pasul. Părintele Castresana, fără să știe de păsurile mele, începuse să-mi vorbească pe un ton atât de încet și rar, încât a trebuit să-mi apropii capul de al lui ca să pot auzi ceea ce spunea.

– ...că ar fi trebuit să-mi dau seama înainte, a conchis ultima sa frază.

– De ce anume, părinte? l-am întrerupt, pierdut.

– De date, fiule, de date! și-a reproșat. Când mi-ai cerut să verific ce persoane s-au interesat de *Apocalypsis Nova* înainte de vizita voastră, îți amintești?, am consultat registrele de solicitări și am găsit ceva ciudat în microfișele noastre.

Auzind din gura lui, încă o dată, titlul afurisitei de cărți profetice m-am apropiat și mai mult de călugăr.

– La început, nu i-am dat importanță, fiule. Am crezut că este vorba despre o greșeală. Dar săptămâna asta am putut să reiau în cele din urmă chestiunea și am avut parte de o mare surpriză.

– Nu înțeleg...

Augustinul a oftat.

– Uite ce e, Javier. Ascultă-mă bine. Registrele de împrumut în care apare textul călugărului Amadeo sunt foarte clare. Anul trecut nimeni, *absolut nimeni* nu a solicitat să vadă acea carte până când ați venit voi și acel cercetător dinaintea voastră.

– Julián de Prada, am spus.

Privirea părintelui Juan Luis a străfulgerat de uimire.

– Da, exact... Am crezut că nu-l cunoști.

– De fapt, nu prea mult. Eu și Marina l-am întâlnit în Madrid după ce am vorbit cu dumneavoastră. Dar continuați, continuați, vă rog.

– Acum vine partea cea mai ciudată, fiule. Chestia e că, intrigat de ce o carte ca aceea, legată luxos, cu o caligrafie frumoasă, este atât de puțin solicitată, am consultat în registrele noastre din 1989, 1988, 1987... și nimic! Era incredibil! Pe nimeni nu interesase nici cât negru sub unghie volumul *Apocalypsis Nova* mult timp! Totuși, subiectul a început să-mi trezească într-adevăr bănuieli când, căutând prin arhive, am ajuns până la solicitările din anii șaptezeci... și nici acolo nu am găsit nimic! Nici măcar o solicitare internă!

– Nimeni nu l-a solicitat în douăzeci de ani și, dintr-odată, am fost doi în câteva zile?

– Te face să intri la bănuieli, nu ți se pare?

– Desigur, am acceptat.

– Gândește-te că în fiecare an se primesc în această bibliotecă solicitări dintre cele mai ciudate. Datorită fondului de carte pe care-l avem, unic în lume din multe puncte de vedere, primim studenți de pretutindeni. Una dintre cele mai frecvente solicitări este, de exemplu, cea a volumului *Enchiridion* al papei Leon al III-lea, un cadou pe care i l-a făcut papa lui Carol cel Mare și care, de atunci și până la moartea sa, l-a umplut de fericire, protecție și succese militare, fapt pentru care despre această carte s-a spus că are proprietăți magice. Carol al V-lea și Filip al II-lea, și atâția moștenitori îndepărtați ai lor, le-au poruncit unor experți să caute acel prodigios talisman din pergament prin toată Europa, dar, dacă l-au găsit vreodată... nu l-au adus aici. Uneori ni se cer, de asemenea, operele autografiate ale Sfintei Tereza, *Cântecele Sfintei Maria* de Alfonso al X-lea cel Înțelept sau *Călugărul din Liébana*. Ei bine, faptul că, în ultimii douăzeci de ani, nimeni nu a mai completat o cerere pentru a vedea *Apocalypsis Nova,* fiind aceasta o carte perfect inventariată, dintr-o colecție remarcabilă, și că, în doar o săptămână, ați solicitat-o două persoane... mi s-a părut ciudat.

– Deși îmi imaginez, i-am confirmat, de parcă aș fi încercat să-i lămuresc mirarea, că, având în vedere toate cărțile pe care le păstrați aici, este normal ca unele să nu mai fie deschise de secole...

– Nu, nu. Nu asta este ciudat. Ai dreptate. Ceea ce este cu adevărat neobișnuit este faptul că ultima persoană care a consultat-o înainte de vizita voastră a făcut-o în primăvara lui 1970. Și știi cum o cheamă?

Am negat dând din cap. De unde era să știu?

– Julián de Prada!

– Nu e posibil, am pufnit eu.

– Am totul notat. Nu există îndoială. Între aprilie și iunie 1970, Julián de Prada și alt cercetător pe nume Luis Fovel au cerut să vadă *Apocalypsis Nova* a călugărului Amadeo de trei ori. Microfișele nu mint.

– Luis Fovel? Buimăcit, am simțit cum un val subit de căldură îmi colora chipul. Sunteți sigur?

– Da. Și pe el îl cunoști?

Am încuviințat oarecum stânjenit.

– Și nu l-ai mai văzut de mult?

Întrebarea aceea m-a surprins.

– Chiar ieri m-am întâlnit cu el, părinte. De ce mă întrebați?

Am simțit atunci o oarecare neliniște la părintele Juan Luis. Doar atunci când i-am observat degetele înfigându-se în antebrațul meu mi-am dat seama că era îngrijorare.

– Și spune-mi, fiule, este... foarte bătrân?

Am strâns din buze, dându-i de înțeles că nu era foarte bătrân. Desigur, nu mai bătrân decât el, am precizat. Iar augustinul a răspuns cu un vaiet.

– De asta mă temeam...

– Ce se întâmplă, părinte?

Bătrânul bibliotecar a făcut atunci vreo doi pași mici spre intrarea bisericii. Exact cât să părăsească zona umbroasă a aleii și să se oprească în dreptul singurului povârniș binecuvântat cu primele raze de soare din acea zi.

– Ieri după-amiază m-am uitat pentru ultima oară în registrul de cititori ai bibliotecii noastre, a zis în cele din urmă. Și am mai descoperit încă ceva ce m-a alarmat. De aceea m-am hotărât să te sun. Uite ce e: între 1970 și 1952 nu a mai existat, tot la fel, nici măcar o solicitare de lectură a cărții călugărului. Totuși, am găsit o solicitare din octombrie 1952 în dreptul căreia apărea din nou numele lui Luis Fovel.

– În 1952? Cu aproape patru decenii în urmă?

Augustinul a înghițit în sec, încuviințând.

– Și chestiunea nu se sfârșește aici. L-am rugat pe unul dintre tinerii informaticieni care ne scanează registrele să-mi mai caute ce alte solicitări am mai înregistrat cu numele de „Luis Fovel" sau

„Julián de Prada" și a găsit ceva ce... vocea sa a tremurat vizibil, ceva ce nu știu cum să interpretez.

– Ce?

– Mă rog... S-a forțat să chicotească nervos, întorcându-și fața spre soare. Chestia e că în calculator se pierde urma lui Julián de Prada, dar nu și cea a lui Luis Fovel. Am găsit noi referințe la consultări realizate de acel bărbat în 1949, 1934... a tras aer în piept, dar și în 1918 și chiar și în 1902. De dinainte de 1902, din păcate, nu se mai păstrează registrele.

– Trebuie să fie o glumă, nu-i așa? am obiectat perplex. Nu este posibil ca...

– La fel am crezut și eu, fiule! m-a întrerupt. La început, am presupus că ar putea fi vorba despre rude. Știi, poate bunicul, tatăl sau fiul cu același nume au frecventat biblioteca noastră în epoci diferite, interesați de aceeași tematică. De ce nu? S-au mai văzut cazuri. Dar atunci a apărut o problemă.

– Ce fel de problemă?

– Ieri la prânz am găsit, în cele din urmă, formularul lui Fovel datat în 1902. Cel mai vechi dintre toate cele pe care le păstrăm. Din fericire, era microfilmat. Și comparând semnătura pe care a lăsat-o atunci cu cea care apare în fișa lui din 1970...

Bătrânul a tremurat.

– Ce, părinte?

– Am văzut că erau una și aceeași persoană. Doamne sfinte, Javier! Nu sunt expert în caligrafie, dar aș putea aproape să ți-o jur. Cele două semnături sunt identice! Îți dai seama ce înseamnă asta?

Am lăsat o gură de aer enormă să mi se instaleze în gât.

Dacă ceea ce părintele Juan Luis insinua era adevărat, cineva pe nume Luis Fovel ceruse să vadă un manuscris interzis de la El Escorial, din când în când, timp de aproape șaptezeci de ani. Și dacă era acel Fovel pe care-l cunoșteam eu, care părea de șaptezeci și ceva de ani,

atunci maestrul de la Prado probabil că avea pe puțin o sută zece sau o sută douăzeci de ani.

– Imposibil. Trebuie să fie o greșeală, părinte, am protestat cu toată convingerea de care am fost în stare. Cu siguranță există o explicație.

– Eu nu o găsesc.

– Aș putea să văd acele semnături?

– Păi, tocmai asta este ceea ce vreau să vezi, fiule. Înțelegi acum de ce aseară n-am vrut să-ți vorbesc despre asta la telefon?

Zece minute mai târziu, bărbatul care cunoștea cel mai bine biblioteca mănăstirii m-a călăuzit până într-un mic birou pentru a-mi arăta descoperirile sale. Locul aproape că nu se schimbase de ultima oară când îl văzusem. Continua să fie refugiul unui înțelept din alt timp, o redută a trecutului, fără calculatoare și aproape fără urmă de tehnologie, așezat în centrul unui coridor prin care treceau încolo și-ncoace de bărbați și femei mult mai tineri decât el. Cu toții ne-au salutat când ne-au văzut. Și tuturor bătrânul augustin le-a răspuns făcându-le cu ochiul. Atunci, la un semnal al său, m-am uitat la singura mare noutate din jur: pe o măsuță auxiliară se odihnea un aparat enorm de fier cu aspect de clopot, încununat de un mic turn cu rotițe și pârghii.

– Acesta este „tipi", a murmurat părintele Juan Luis văzându-mi mirarea de pe chip. O relicvă din Războiul Rece. Americanii care ne-au vândut-o prin anii șaptezeci spuneau că amintea de corturile indienilor din Vestul Sălbatic. În realitate, este un Recordak MPE-1. Cel mai fiabil cititor de microfilme din lume.

Augustinul pe care eu îl credeam străin de orice fel de element modern a lăsat să alunece atunci un film în turelă, l-a potrivit în funcție de tensori, a apăsat pe un întrerupător care a iluminat interiorul clopotului și m-a invitat să mă așez în fața acelei mari ferestruici în formă de ecran care se deschidea într-una dintre laturile lui. În timp ce pipăia printr-un sertar în căutarea ochelarilor săi, mi-a poruncit:

– Și acum, fiule, concentrează-te.

Când prima imagine de pe rola de film s-a proiectat pe suprafața netedă din interiorul acelui „tipi", am simțit o ușoară înțepătură de dezamăgire. La simpla vedere, fotograma de la început s-a dovedit mai mult o insultă: reproducea o foaie îngălbenită de timp, cu un antet și niște litere șterse, datată chiar înainte de Războiul Civil Spaniol. „Biblioteca de la Mănăstirea Regală San Lorenzo de la El Escorial. Sală de Lectură. Împrumuturi", scria.

– Memorează semnătura, te rog, a zis invitându-mă să studiez partea inferioară a documentului.

Juan Luis Castresana a repetat acea operațiune încă de trei ori, arătându-mi caligrafiile altor fișe cu însemnări care porneau de la începutul secolului XX până la sfârșitul guvernării lui Franco. Când și-a terminat expunerea, dezamăgirea mea inițială devenise amețeală.

– Ei bine?

M-a privit, ducându-și degetul arătător la gură cu indulgență, amintindu-mi că trebuia să mă abțin de la orice reacție.

– Aveați dreptate, părinte, am șoptit. Acum înțeleg care-i problema.

În realitate, voiam să țip, dar m-am abținut.

Dacă acele documente erau autentice, lucru de care nu m-am îndoit nici măcar o clipă, augustinul tocmai făcuse o descoperire senzațională. Era dureros de evident că ne aflam în fața unor solicitări bibliografice cu o distanță de cel puțin șapte decenii între ele, care fuseseră semnate de aceeași mână. Nu exista urmă de greșeală. Acel „Fovel" enorm, citeț, cu un F majuscul lung și stilizat, terminându-se cu un L al cărui unic braț se transforma într-un bici ce părea că lovește în jurul numelui de familie, era același pe toate documentele.

Dar cum se putea una ca asta?

Am comparat semnăturile prin vizor o bună bucată de vreme, schimbând întruna eu însumi rolele de film. M-am uitat la ele fără să îndrăznesc să fac altceva în afară de a încuviința dând din cap, pentru ca niciunul dintre trecătorii de pe culoar să nu poată înțelege care era chestiunea de care ne ocupam eu și bătrânul augustin. Și totuși, după

un timp, în loc să mi se risipească îndoielile, uimirea fusese înlocuită de două sentimente și mai dureroase: îndoiala și... teama.

– Prea bine, a încheiat sesiunea acelui „tipi" părintele Juan Luis, punând rolele de film în cutiile lor și lăsându-le fără prea mare precauție lângă proiector. Să coborâm în bazilică, da? În lăcașul Domnului vom sta mai liniștiți și vom putea vorbi.

„Minunat."

Cititorul nici nu-și imaginează cât de mult avea să schimbe totul acea discuție.

Eu și părintele Juan Luis Castresana ne-am instalat pe o bancă discretă în capătul marii biserici a mănăstirii. Am stat acolo aproape două ore. La început, am divagat în șoaptă despre ce naiba puteau să însemne toate alea. Ne-am imaginat greșeli, glume și comploturi care nu ne-au dus nicăieri. Totul se dovedea foarte frustrant și, o bună bucată de vreme, nu am fost de acord decât asupra unei singure păreri: că el pe de o parte și eu pe de alta, de parcă am fi fost împinși de providență, dăduserăm peste ceva ce ne depășea. Ceva străin de orice logică. Atunci, aproape fără să vreau, în timp ce tatonam cât de mult ne puteam pune cărțile pe masă unul în fața altuia, am optat pentru a face un pas în față. Simțeam nevoia să am încredere în cineva. Și am vorbit. Am vorbit întruna până i-am povestit tot.

A fost ceva care semăna cel mai bine cu o spovedanie din câte îmi amintesc să fi făcut vreodată. Atunci i-am povestit părintelui Juan Luis cât de multe știam despre Fovel. Tot ce am scris în paginile anterioare i-am înșirat cu răbdare și meticulozitate. I-am împărtășit chiar și câteva dintre explicațiile pe care maestrul mi le dăduse despre influența volumului *Apocalypsis Nova* asupra artiștilor italieni și spanioli. În orice caz, am insistat în special asupra ultimei sale lecții, cea în care m-a lămurit despre Bosch, Bruegel, El Greco, adamiți și *Familia Charitatis* a lui Niclaes. Și i-am mai zis, nu fără o oarecare pudoare și chiar cu riscul că m-ar eticheta drept fantezist, că, după spusele

doctorului Fovel, unul dintre principalii membri ai acelor confrerii a fost primul bibliotecar de la El Escorial, Benito Arias Montano.

– Vă spune ceva asta?

Augustinul nici măcar nu s-a tulburat.

Nimic din toate acelea nu i-au părut că ar explica șirul nefiresc de solicitări ale volumului *Apocalypsis* de către Luis Fovel mai întâi și de către Julián de Prada într-o mai mică măsură. Și bătrânul călugăr, știindu-se la capătul unei fundături, a tăcut o vreme. Când a luat din nou cuvântul, nu m-a întrebat decât care este interpretarea mea personală a acelei chestiuni. „Și să nu-mi spui că sunt spirite. Fantomele, fiule, nu cer cărți cu împrumut", m-a prevenit.

Nu m-am ridicat la înălțimea întrebării sale. Cum aveam să mă ridic? De fapt, nu am știut ce să-i răspund. Și în acel moment în care totul părea să se fi terminat pentru acest tânăr ucenic de ziarist, bătrânul și-a scos un as din mânecă.

– Există ceva despre care încă nu am vorbit, a zis încrucișându-și mâinile în poală și pierzându-și privirea în solemna catapeteasmă care prezida bazilica.

– A, da? am răsuflat apatic.

Îmi descărcasem sufletul în fața acelui om și nu eram sigur dacă mai am suficientă energie mintală ca să mai procesez încă o informație.

– Îți amintești când ți-am spus că am căutat în arhivele digitale toate solicitările bibliografice ale lui Luis Fovel?

Mi-am ridicat atunci privirea spre chipul ridat al părintelui, lăsându-l să continue.

– Ei bine, când am avut acces la istoricul fișelor sale și ale lui Julián de Prada, am descoperit că aceștia doi nu solicitaseră să vadă numai *Apocalypsis Nova*, ci și alt tip de documente. Mereu aceleași. Întruna.

Am clipit neîncrezător.

– Este vorba despre niște texte cam eterogene, fiule, a continuat, anticipând inevitabila întrebare. De la *Prognosticon* de Matías Haco Sumbergense, care conține horoscopul lui Filip al II-lea și mai multe

preziceri în ceea ce privește domnia sa, până la tratate de alchimie, cărți de magie naturală sau însemnări ale lui Arias Montano, dar și texte din epoci posterioare, din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea... În fine, aceste referințe lasă impresia că acei doi bărbați au mers pe urmele a ceva. Rotindu-se în cerc în jurul aceleiași serii de teme. Și-ți mai spun ceva: sunt aproape sigur că amândoi sunt angrenați într-un fel de întrecere... Și cred că știu despre ce fel de întrecere e vorba.

– Serios?

– Ți-ai deschis sufletul în fața mea, fiule, și acum e rândul meu.

Am oftat ușurat auzind asta.

– Sus, în biroul meu, am pus deoparte toate acele documente. Și, fără nicio excepție, au un numitor comun. Au fost solicitate la intervale scurte. Mai întâi de către Fovel, apoi de Prada, și invers. Au făcut asta în același mod invariabil, începând și terminând cu *Apocalypsis Nova*. Primul lucru pe care l-am bănuit când le-am răsfoit a fost că am de-a face cu doi nebuni ai alchimiei, niște căutători ai pietrei filozofale care poate că reușiseră să filtreze vreun fel de elixir pentru prelungirea vieții.

– Și... nu mai credeți asta?

– Nu, nu este vorba despre asta. Că ceea ce-i interesa era alchimia este un fapt dovedit. Dar judecând după lucrările solicitate, lasă impresia că au căutat, de asemenea, să dezvolte anumite viziuni metafizice prin care să se apuce de experimentele lor. Am înțeles asta de când am găsit printre solicitările lor cărțile lui Ramon Llull, *doctor illuminatus* al nostru, cel mai genial alchimist și medic din secolul al XIII-lea. Llull și-a dezvoltat formulele pornind de la acel fel de viziuni și le-a lăsat scrise în documente care se păstrează doar între aceste ziduri. Bănuiala mea este că, la fel ca el, Fovel și Prada au căutat propria lor formulă pentru a trece pragul dintre această lume și cealaltă. Și știi ce cred? Că măcar unul din ei a reușit, și anume Fovel, pe când celălalt l-a pândit pentru a-i fura acel „acces". Acea „cheie".

Am cugetat asupra acelei idei fără să am putere de a o respinge.

– Atunci, părinte, ce rol ar avea tablourile în acea întrecere? Asta a fost tot ce am putut să formulez. De ce credeți că ei le dau atât de multă atenție?

– O... Problema aia. *Apocalypsis Nova* o explică foarte bine, fiule. De fapt, ți-am mai spus asta și când ne-am cunoscut. Călugărul Amadeo a lăsat scris că, atunci când vor veni vremuri tulburi, anumite picturi vor fi în stare să facă miracole, acționând ca niște uși între lumea de dincolo și lumea asta. Și dacă vechile cărți ale tradiției ermetice au dreptate, cei care reușesc să aibă acces la *Marea Operă* a alchimiștilor nu dețin numai elixirul vieții, ci se bucură și de arta invizibilității, nu rămân niciodată în același loc prea mult timp și învață să comunice cu „lumea cealaltă".

– Dar...

– Nu contează dacă tu sau eu credem sau nu în astfel de chestiuni, m-a întrerupt luându-mi-o din nou înainte. Ceea ce contează este că ei chiar cred.

– De acord, părinte, am acceptat. Dar acest mod de a pune problema lasă fără răspuns o altă întrebare importantă. De ce, dacă Fovel ține pentru sine un secret de o asemenea natură, m-a instruit în aceste săptămâni la Muzeul Prado și mi-a arătat acele picturi deosebite? De ce mie? De ce m-ar fi îndreptat pe o cale care putea pune în pericol anonimatul său?

Bătrânul augustin s-a foit pe banca de lemn, mângâindu-și bărbia. Atunci chipul i s-a luminat.

– Pentru a înțelege asta, pot să recurg doar la „factorul rozicrucian".

M-am strâmbat.

– Rozicrucienii, m-a lămurit el, au fost o societate inițiatică, care a luat ființă în secolul al XVII-lea și care i-a atras pe tot felul de intelectuali și liber-cugetători. Azi sunt considerați dispăruți și cei care încă se prezintă ca atare au aceeași legitimitate ca neotemplierii sau neocatarii. Adică niciuna. Interesant este că, la începuturile acestei societăți, membrii ei vorbeau despre faptul că fraternitatea fusese

animată de un grup de „maeștri" sau „oameni superiori necunoscuți", în fruntea cărora se afla, în mod sigur, Christian Rosenkreutz. Acel bărbat a reușit să atingă o longevitate extraordinară pentru vremea sa, dar nu imortalitatea în stilul pe care îl menționează taoiștii, yoghinii din Himalaya, acel imam ascuns din secolul al XII-lea în Irak despre care șiiții cred că va reapărea acum pentru a se lupta cu Anticristul sau cu eroii clasici ai Sfântului Graal. Nu. Rosenkreutz, sau cum s-o fi numit în realitate, a trăit mai mult de o sută de ani și a păzit cu mare grijă „știința totală" sau „medicina supremă" care l-a făcut să înlăture toate barierele biologice cunoscute. Se pare că, atunci când acel bărbat a depășit un secol de viață, s-a dedicat formării de discipoli care, cu timpul, aveau să transmită din generație în generație formula lui de prelungire a vieții. Aceia sunt adevărații rozicrucieni. Și probabil Fovel și De Prada sunt doi dintre aceia. Pe bărbații din categoria lor pasionații de alchimie i-au numit întotdeauna „invizibilii". Și despre ei s-a spus că printre obiectivele lor a fost și acela de a împinge Occidentul spre o revoluție științifică și socială care să facă acceptabil acel elixir fără să provoace haos.

– Dar chiar credeți că...?

Părintele Juan Luis nu m-a lăsat să-l întrerup.

– Ciudat, fiule, este că acel tip de „maeștri" se ivesc, se pare, la fiecare o sută sau o sută douăzeci de ani, își presară sămânța intelectuală în câțiva aleși, cu speranța că aceștia vor contribui la evoluția lumii, și dispar apoi până la următorul ciclu istoric. Urmărindu-le intervențiile, este posibil să le descoperim influența printre primii creștini gnostici, ereticii ariani, catarii sau Familia Dragostei. Așadar, de ce să nu credem că doctorul tău de la Prado, atât de priceput în ceea ce privește aceste secte antice, este unul dintre acei maeștri necunoscuți care s-au ivit din umbră pentru a continua să culeagă păstrători ai secretului lor?

– Nu știu...

– Sunt deja un om în vârstă, fiule. Am citit mult despre această chestiune în cărțile din acest sfânt lăcaș și cred că este evident ceea ce se petrece aici, a adăugat: unul dintre acei maeștri necunoscuți te-a ales pe tine ca depozitar al cunoștințelor sale. Sau, cel puțin, a văzut în tine un candidat pentru asta. Ca un ghid bun ce este, nu-ți arată totul dintr-odată; te învață doar să privești, îți pune la dispoziție normele pentru a descifra mesajele altor „oameni superiori necunoscuți", în cazul ăsta în ceea ce privește arta picturii, și, când va considera că stăpânești deja acea capacitate, va dispărea ca să-ți completezi formarea prin efort propriu de-a lungul unei perioade de timp care, de obicei, este lungă. Apoi, la un moment dat, se va întoarce pentru a-ți dezvălui care este scopul tău și să te înștiințeze că faci parte din cureaua lui de transmisie. Cei din neamul lui așa fac de multe secole. Dispar întotdeauna înainte ca pupilii lor să afle cine sunt ei în realitate. Este vorba despre bărbați cu înfățișare normală, care uneori fac preziceri, care știu ceea ce spun alții despre ei, care se evaporă fără să anunțe și care, așa cum ți-am povestit, nu rămân niciodată prea mult timp în același loc.

– Dar asta e absurd! am obiectat, chiar dacă recunoșteam multe dintre acele trăsături la maestrul Fovel. De ce ar vrea o astfel de persoană să mă aleagă pe mine? Nu sunt un expert în pictură, părinte. Nici măcar nu sunt familiarizat cu Muzeul Prado sau cu atmosfera de acolo. Dacă Luis Fovel este ceea ce insinuați dumneavoastră, s-a înșelat în privința mea. A greșit alegându-și pupilul.

Augustinul a scuturat din cap.

– Ia să vedem, fiule: de câte ori te-ai întâlnit deja cu el? De trei? De patru?

– De cinci ori, părinte.

– Atunci, crede-mă, nu avem timp de pierdut, a spus cu o strălucire ciudată de nerăbdare în privire. Acești maeștri își fac apariția foarte rar. Dacă vrem să-i confirmăm adevărata identitate, trebuie să te duci să-l cauți cât mai repede, să-l abordezi direct și să-i ceri să-ți

dezvăluie cine este și în slujba cui sau a ce acționează. Dacă îl încolțești, îți va mărturisi.

– Să-i cer? Să-l încolțesc? O senzație de neliniște mi-a gâtuit vocea. Dar cum?

– Spune-i că ai găsit asta.

Am văzut cum părintele Castresana scotea atunci din straiele sale o foaie îndoită dintr-o hârtie foarte fină, decolorată, și pe care mi-a întins-o.

– Ce este, părinte?

– O ghicitoare. Un indiciu scris chiar de maestrul tău.

Am desfăcut documentul cu grijă. Era scris cu aceeași caligrafie îngrijită și stilizată pe care o văzusem pe microfișele acelui „tipi", pe o coală care mirosea a vechi.

– Cu... cum a ajuns asta la dumneavoastră?

– Fovel și Prada au folosit cărțile din această bibliotecă precum cutii poștale pentru a schimba mesaje între ei. Asta explică de ce solicitările lor de lectură s-au redus mereu la un mic număr de volume. Chestia e că, dintr-un anumit motiv, acest text nu a ajuns niciodată la destinatarul său și a rămas uitat printre paginile unui tratat de astrologie. L-am găsit în dimineața asta, din întâmplare, în timp ce verificam foaie cu foaie titlurile pe care le-au consultat.

Am privit înscrisul neștiind ce să spun.

– A fost chiar un noroc, a zâmbit.

– Și nu mai sunt și altele?

– Nu, deocamdată. De ce crezi că am pus să mi se aducă în birou toate volumele pe care le-au consultat? Această hârtie era într-o carte pe care Luis Fovel a solicitat-o în 1970 și pe care Julián de Prada nu a ajuns să o ceară. Mie mi se pare un avertisment. Ca și cum maestrul tău ar vrea să-i oprească rivalului înaintarea său, sfidându-l în același timp pentru a-i descoperi identitatea.

Părintele Juan Luis s-a agățat atunci de brațele mele și, cu o voce foarte veselă, a adăugat:

– Când o să vadă că tu ai luat acest mesaj și că ai fost în stare să-i interceptezi jocul, vei fi în măsură să-i ceri explicațiile de care avem nevoie.

– Dar credeți că mi le va da?

– Bineînțeles. Citește-l în liniște și te vei convinge la fel ca și mine. Sunt sigur că, dacă te prezinți în fața lui cu asta și îi arăți că ești pe punctul de a-i descoperi adevărata origine, își va deschide sufletul în fața ta. În acel moment va prefera să-ți spună versiunea lui.

– Sunteți foarte optimist, părinte.

– Sunt cerebral, fiule, nu optimist. Dacă aș fi în locul lui, eu așa aș face. Știi? Niciun profan, de secole, nu a ajuns atât de aproape ca tine de secretul rozicrucienilor.

EPILOG

ULTIMA ENIGMĂ?

Acestea sunt, spre marele meu regret, ultimele rânduri din acest jurnal de la Prado.

După acea vizită la mănăstirea de la El Escorial și întâlnirea mea cu părintele Castresana, mi-a trebuit ceva timp până să mă întorc la muzeu să-l caut pe maestrul Fovel și să încerc să-i pun în față hârtia pe care mi-o dăduse augustinul. Era posibil ca „fantoma" Fovel să fie un rozicrucian? Un nemuritor? Sau poate că aveam să găsesc un răspuns pe care nici măcar o imaginație aprinsă ca a mea nu era în stare să îl intuiască? Eram la un singur pas de a rezolva încurcătura cu maestrul de la Prado. Sau așa credeam. De fapt, când am pășit din nou în sălile muzeului învățasem deja pe de rost afurisitul acela de text. Era alcătuit din câteva versuri simple, cu semnificație ambiguă, pe care eu, fără să vreau și tot citindu-le, le transformasem într-un cântecel sâcâitor pe care mi-l tot repetam în gând, în speranța că voi putea stoarce din el vreo taină importantă pe care să o pot folosi împotriva bărbatului cu haină neagră.

Dar zadarnic.

Spre disperarea mea, duminică, 13 ianuarie, doctorul Luis Fovel nu s-a prezentat în sălile de la Muzeul Prado și nu am putut să-i ofer „cadoul meu". Nu a venit nici marțea următoare. Nici joi, când m-am întors să-l caut pentru a treia oară. Vineri, demoralizat, mi-am petrecut toată după-amiaza hoinărind de la un etaj la altul până la

ora închiderii, dar nici atunci nu și-a făcut apariția. În tot acest timp, am ajuns să implor cerul pentru ca fie el, fie Julián de Prada să mă abordeze așa cum o făcuseră înainte și să-mi dea șansa să le pun măcar o întrebare.

Nu s-a întâmplat nimic.

În acele zile frustrante, am păstrat legătura telefonică doar cu părintele Juan Luis, care nu a încetat să mă încurajeze să fiu perseverent.

– Ceva se întâmplă, am protestat. Maestrul nu a întârziat niciodată atât de mult în a-și face apariția.

– Nu contează. Va veni. Tu insistă. Caută-l!

Dar bătrânul augustin se înșela.

Și, apropo, părerea lui s-a schimbat ireversibil pe 31 ianuarie. Eu mă dusesem și în acea săptămână la muzeu. Frecventam Muzeul Prado după ce ieșeam de la cursuri. Luam cu mine notițele din ziua respectivă și acolo, așezat pe băncile din sala A, le ordonam supraveghind cu coada ochiului pe orice vizitator cu haină neagră ar fi trecut pe lângă mine. A fost o pierdere de timp. În cele din urmă, când am sunat la El Escorial în acea ultimă joi din luna ianuarie pentru a povesti despre eșecul meu previzibil, o voce necunoscută a ridicat receptorul, distrugând acel univers din *Alice în țara minunilor* în care mă aflam. Am simțit că îmi fuge pământul de sub picioare, târând cu el tot ce trăisem în acele două luni.

– Părintele Castresana a murit în această dimineață, a spus acea voce, care părea melancolică. Îmi pare rău. Îi erați elev?

Am închis fără să răspund.

Niciodată nu mă simțisem atât de neputincios.

Pe neașteptate, nu rămăsesem numai fără maestrul de la Prado, ci tocmai o pierdusem și pe singura persoană cu care împărtășisem detaliile acelei peripeții. Și durerea provocată de moartea bunului părinte Castresana mi s-a înfipt în suflet ca un spin.

Până una alta, parcă pentru a-mi spori și mai mult senzația de singurătate, eu și Marina nu am mai vorbit despre asta. De fapt, aproape că nici nu ne-am mai revăzut. Ea a început să iasă cu un băiat cu

patru ani mai mare decât noi, și eu... Adevărul este că eu, trist și dezorientat, mi-am dedicat timpul cercetării altor lucruri, studiului de la facultate și pregătirii în continuare a reportajelor pentru revista la care colaboram.

Încă o vreme m-am chinuit să-mi stăpânesc accesele periodice de mânie pe care mi le provoca situația aceea. De fiecare dată când îmi aminteam cum începuse totul și-mi repetam aforismul „maestrul cel potrivit vine când elevul este pregătit", mă enervam, frustrat din cauză că nu înțelegeam motivul pentru care unul dintre ei mă alesese, pentru ca la puțin timp după aceea să mă abandoneze în voia sorții. Într-un cuvânt, îmi era greu să accept că Fovel ar fi dispărut fără să-mi ofere șansa de a-l vedea pentru ultima oară.

Și astfel, încetul cu încetul, erodați de trecerea timpului, Luis Fovel și textul ghicitorii sale au fost date uitării în caietele mele de notițe. Doar Dumnezeu știe de ce m-am văzut împins să le recuperez acum și să le împărtășesc cu aceia care au ajuns până la această penultimă pagină. După douăzeci de ani, continui să ignor motivul profund pentru care mi-a fost hărăzit să trăiesc toate acele întâmplări. Deși acum, făcând public secretul meu în scris, nutresc speranța că ar putea cineva să găsească un sens puzzle-ului pe care părintele Juan Luis mi l-a încredințat la El Escorial ultima oară când l-am văzut. Cine știe?! Poate cititorul răbdător va reuși să dea din nou peste misteriosul maestru de la Prado și să-l abordeze în legătură cu întrebarea pe care eu nu am fost în stare să i-o formulez.

Dacă se întâmplă asta, vă rog, anunțați-mă.

În prezent, acele rânduri uitate înăuntrul unei cărți vechi din biblioteca de la El Escorial sunt tot ce mi-a mai rămas pentru a susține că întâlnirile mele cu el nu au fost un vis:

Nu mă mai urmări.
Eu stăpânesc secretul
Râvnești să-mi afli numele
Deși nu-i știi înțelesul

Păzesc tablourile
De când mi-aduc aminte
Ai grijă, printre ele,
Stă scrisă-a mea sorginte

Chiar dacă ai să suferi,
Te vei căzni, năvalnic,
Trăgând cu dinți și unghii
Să sfâșii ăst zăbranic

Bosch, Bruegel, Giordano,
Goya, Velázquez, Tițian
Toți au căutat să afle
Arzând de năzuință din tot ce e uman

Drept care-nfruntă moartea
Smulge-ți de pe-ochi năframa
Încrede-te în soartă
Și-ți voi deschide calea.[1]

[1] Traducerea aparține redactorului

INDICE ALFABETIC

Aachen, catedrala de la, 167, 168, 199, 217
ABC, cotidianul, 108
Academia de Arte Frumoase San Fernando, din Madrid, 145
Adam, 95, 204, 216, 217, 235, 236
Adam și Eva (Rubens), 162
Adam și Eva (Tițian), 162
Adorația păstorilor, 259
Agripa de Nettesheim, Enrique Cornelio, 163
Alberro, Martín, părinte, 179
Alcalá de Guadaira, 147
Alcalahí, baron, 179
Alchimistul, 232
Alexandru al VI-lea, papă, 87, 127, 179
Alfabetul Morții, 240, 243
Alfonso al XII-lea, Reședința San Lorenzo de El Escorial, 192, 271
Alfonso al X-lea cel Înțelept, 274
Alidosi, Francesco, cardinal, 32
Álvarez de Toledo y Pimentel, Fernando, Mare duce de Alba, 152
Álvarez Lopera, José, 266
Amadeo, Juan Meneses de Silva, călugăr, 37, 38, 43, 54, 62-66, 71, 83, 87, 88, 96, 139, 187, 273, 275, 282
Ammit, 254
Anecdotes of eminent painters in Spain, 180
Angelico, Guido de Pietro da Mugello, Fra, 24, 127, 180, 261
Angulo, Diego, 32
Añón, Francisco, 112
Antonioni, Michelangelo, 106
Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid, 63
Anubis, 253, 254
Apocalipsa sfântului Ioan, 131, 133, 179, 288
Apocalypsis Nova, 36, 38, 43, 52, 55, 56, 59, 61, 64-66, 68, 70, 78-80, 83, 87, 126, 138, 186, 210, 271, 273-275, 279, 280, 281, 282
Aragón, Luis de, cardinal, 32
Arhimede, 46
Arias Montano, Benito, preot, 234, 250, 266, 280
Armada Invincibilă, 259

Arthur, rege, 174
Augustin, Sfântul (Augustin de Hipona), 28, 80, 159, 216
Avraam, 22, 91

Bartolomeu, apostol, 85
Bayeux, Ludovic Canossa, episcop de, 20, 28
Bărbatul nobil cu mâna pe piept, 32
Beatrice de Silva, sfânta, 62
Bécquer, Gustavo Adolfo, 17, 144, 148
Beek, Martijn van, 63
Belting, Hans, 218
Beltrán, Antonio, 171
Benedict al XVI-lea, papă, 175
Bergognone, Ambrogio, 99, 101
Bergson, Henri, 96
Bernardino, Pietro, 133
Berruguete, Pedro, 78
Biblia, 22, 23, 30, 31, 34, 38, 43, 44, 85, 91, 94, 127, 156, 199, 202, 204, 228, 251, 255
Biblia regia (Poliglotă din Anvers), 234, 251, 255
Biblioteca Națională, Madrid, 61, 66
Biblioteca Regală San Lorenzo de la El Escorial, 54, 58, 79, 80, 186, 278, 289
Bini, familia, 126
Bini, Lucreția, 126
Biserica Catolică, 165, 235, 240
Biserica Dragostei, 255
Blech, Benjamin, 46
Boccaccio, Giovanni, 119, 123-125
Borromeo, Federico, cardinal, 231
Bosch, Hieronymus van Aken, 199-202, 214-220, 222, 224, 225, 228, 231, 233, 235, 241, 247, 248, 252, 256, 279, 290
Bosé, Lucía, 90, 106, 107, 113, 123, 138
Bosé, Miguel, 90
Botezul, 259
Botticelli, Sandro, 72, 118, 120, 123-126, 128-135
Bramante, Donato, 45, 46, 80
Bruegel, Jan, cel Tânăr, 231
Bruegel, Pieter, cel Bătrân, 202, 227, 228, 230, 231-234, 236, 237, 240, 241, 243, 245, 248, 252, 255, 279, 290
Bruno, Giordano, 134
Brutus, 18
Buna Vestire (El Greco), 260, 261
Buna Vestire (Fra Angelico), 261

Cahiers d'Études Cathares, 225
Callejo, Jesús, 91
Cambó, Francesc, 118
Canonul Tainelor, canotaina de la Prado, 161, 170, 206
Cantor, Aegidius, 217
Capela Sixtină, Palatul de la Vatican, 37, 46, 266
Capitani, Antonio de, 64
Cardinalul Bandinello Sauli, secretarul său și doi geografi, 32, 33
Carol al VIII-lea, rege al Franței, 127
Carol al V-lea cu un câine, 155
Carol al V-lea în bătălia de la Mülhberg, 155, 162, 164, 165, 167, 168

Carol al V-lea și Furia, 115, 153, 155
Carol al V-lea, împărat al Sfântului Imperiu romano-german, *Cezarul,* 142, 145-153, 155-160, 162, 163, 166, 168, 169, 188, 196, 198, 257, 274
Carol cel Mare, regele francilor și împărat al Occidentului, 165, 167, 168, 274
Caron traversând Styxul, 202
Carpi, Pier, 70-73
Cartea morților, 253
Cartea Mută *(Mutus Liber),* 230
Cartea vieții mele, 28
Carul cu fân, 202
Cast, David, 123
Castresana, Juan Luis, părinte, 268, 269, 272, 278, 279, 285, 287, 288
Căderea îngerilor rebeli, 233
Căminul de studenți Chaminade, Madrid, 56, 196, 268
Cântecele Sfintei Maria, 274
Cei doi prunci Isus: povestea unei conspirații, 94
Cervantes, Miguel de, 32
Churchill, Winston, 193
Cicero, Marcus Tulius, 229
Cifuentes, stareț, 61
Cina cea de Taină (Juan de Juanes), 170, 171, 173, 176
Cina cea de Taină (Leonardo da Vinci), 170
Cina secretă, 16
Cisneros, Francisco Jiménez de, cardinal, 255
Clement al VII-lea, papă, 151
Colecția Grasses, Barcelona, 176
Colecția John Ford, Londra, 176
Columb, Cristofor, 151
Compania lui Isus, Biserica, Valencia, 181
Compendio di Revelatione, 128, 130
Confesiones del beato Alonso de Orozco del Orden de Ermitaños de N. P. San Agustín, 258
Convivio de' segreti della Scriptura Santa, 133
Coroană funerară în memoria inspiratului scriitor și poet galician Teodosio Vesteiro Torres, 112
Correggio, Antonio Allegri da, 250, 266
Cosma cel Bătrân (Cosimo de Medici), 43, 81
Cossío, Manuel, 266
Cranach, Lucas, 78
Cumberland, Richard, 180
Cunqueiro, Álvaro, 17
Curros, G.M., 111
Cybo, Innocențio, cardinal, 32

Damasus I, papă, 174
David, rege, 7, 95, 156, 167
De Ceán a Cossío la fortuna crítica del Greco en el siglo XIX, 266
Decameronul, 119, 123, 124
Dee, John, 134, 168
Deloeuvre, Pierre, 74
Desembocadura del Bidasoa, 147
Deuteronom, 202
Diccionario biográfico de artistas valencianos, 179
Dickens, Charles, 17, 119
Dimas, 38, 166

Disputa din templu, 162
Doamna în albastru, 16
Dogele Veneției, 250
Doliner, Roy, 46
Domenico da Pescia, rate, 130, 133
Dominguín, Luis Miguel, 90, 107
Dulle Griet (Greta nebuna), 233
Dürer, Albert, 72

El Greco, Doménikos Theotokópoulos, 32, 247-254, 256,-262, 264-267, 279
Elias, profetul, 131, 266
Elisabeta de Portugalia, regina consoartă a Spaniei, 156
Elisabeta, Sfânta, 20, 23, 24, 76
En busca de la Edad de Oro, 253
Encarnación, Seminarul de la, Madrid, 258, 259
Enchiridion, 274
Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana, 147
Enoch, profet, 131
Epifanio de Salamis, Sfântul, 216
Erasmus din Rotterdam, 150, 240
Esoteric Meaning in Raphael's Paintings, The, 105
Esoterismo en la pintura de El Greco: el entierro del Conde de Orgaz, 267
España extraña, 91
Este, Ippolito d', arhiepiscop, 32
Estudio sobre el Santo Cáliz de la catedral de Valencia, 171
Estudios sobre iconología, 81
Euclid, 46, 50
Eva, 95, 162, 204, 219, 220
Evanghelia apocrifă după falsul Matei, 66
Evanghelia după Ioan, 104, 166
Evanghelia după Luca, 23, 26, 38, 95
Evanghelia după Matei, 22, 66, 94, 104
Evangheliile Noului Testament, 22-24, 26, 38, 44, 46, 66, 94-96, 98, 104, 166, 171, 172, 263
Ezechiel, profet, 58

Facultatea de Farmacie, Universitatea Complutense din Madrid, 53, 136, 137
Facultatea de Științe ale Informării, Universitatea Complutense din Madrid, 53
Familia Dragostei *(Familia Charitatis),* 235, 248, 251, 252, 254, 255, 280, 283
Family of Love, The, 236
Farnese, Alessandro, cardinal, 32, 251
Fecioara între stânci, 40, 44-48, 64, 70, 76, 77, 94, 100
Felipe II: la biografía definitiva, 188
Fellini, Federico, 106
Fernández Álvarez, Manuel, 152, 224
Ficino, Marsilio, 80-85, 126, 128
Filip al II-lea, rege al Spaniei, *Regele cel Prudent,* 37, 57, 58, 90, 99, 100, 152, 156, 159, 168-170, 188, 189, 196-201, 203, 224, 225, 231, 234, 237, 248, 251, 257, 259, 271, 274, 281
Filip al IV-lea, rege al Spaniei, 13, 19

Firmamento religioso de luzidos astros en algunos claros varones de la Compañía de Iesús, 180
Fortuny, Mariano, 145, 146, 148
Fovel, Luis, *Maestrul de la Prado, passim*
Fraenger, Wilhelm, 216-221
Frații Spiritului Liber, 216, 218-221, 233, 236, 254
Fredric I, *Barbarossa,* împărat al Sfântului Imperiu romano-german, 167, 168
Freedberg, David, 7
Fuentes literarias para la Historia del Arte español, 179
Fundación del monasterio de El Escorial, La, 199

Gabriel, Arhanghel, 24, 36-38, 66, 71, 77, 97, 260, 261
Galeria Palatină, Florența, 84
Galeria Uffizi, Florența, 30, 42
García Polo, Maribel, 94
Gaya, Ramón, 8
Gazette des Beaux-Arts, 233
Gestas, 166
Gioconda (Mona Lisa), 34
Giudicissi, Romano, 91, 94
Gloria (Judecata de Apoi), 154, 156-159, 161, 170, 187-189, 194, 250, 252, 254
Goethe, Johann Wolfgang von, 79, 111
González, Felipe, 270
Gorbaciov, Mihail, 96
Goya, Francisco de, 12, 13, 109, 115, 153, 227, 290
Grădina desfătărilor umane (Bosch), 199, 200, 202, 203, 205-209, 216, 219, 220, 228, 233, 236, 256
Grădina desfătărilor umane (Hans Belting), 218
Greco y sus patronos, El, 260
Grigore cel Mare, papă, 7

Haco Sumbergense, Matías, 281
Haeresibus, De, 216
Hamilton, Alaistair, 236
Harris, Lynda, 256
Heilige Lanze (lancea sfântă, lancea lui Longinus), 163, 165-168
Hemeroteca Națională, Madrid, 107, 108, 138
Henric al II-lea de Nassau, 218
Heraldo Gallego, El, 111
Hercule, 163
Hermes Trismegistus, 81
Herrera, Juan de, 168, 224
Het Schilderboek, 233
Hieronymus Bosch: Il Regno Milenario, 216
Hildernissen, Wilhelm van, 217
Historias inmortales, 7, 123
Hitler, Adolf, 165, 193
Hofburg, Palatul, Viena, 165
Holbein, Hans, cel Tânăr, 239, 240, 241, 242, 243, 244
Hurtado de Mendoza, Diego, 57, 59
Hussein, Saddam, 68, 270
Husserl, Edmund, 97

Iacob Apostolul, 85, 167, 172, 198
Ieronim, Sfântul, 156, 202

Illustración de Madrid, La, 142, 144, 146
In Platonis Alcibiadem Epitome, 83
Inchiziția, 100, 215, 224, 230, 240, 255
Indicele Cărților Interzise, 240
Infernul amanților nemiloși, 119
Influence of Prophecy in the Later Middle Ages, The, 133
Inghirami, Tommaso 80, 82-84, 87
Imaculata Concepțiune, 179, 181, 303
Ioachim de Fiore, frate, 210, 211, 214, 215, 236, 265
Ioan al XXIII-lea, Angelo Roncalli, *Papa cel Blând,* 70, 71
Ioan Botezătorul, Sfântul, 20, 24, 38, 78, 100, 102
Ioan de Austria, don, 250
Ioan Paul al II-lea, papă, 175, 257
Ioan, evanghelist, 23, 104, 131, 166, 294
Ioan, sihastru, 65
Iacob cel Tânăr, apostol, 85
Iosif din Arimateea, Sfântul, 172, 174
Iosif, Sfântul, 20, 76, 95, 100, 172
Iosua, profet, 167
Irod, 95
Irod Antipa, 166
Isabel Clara Eugenia de Austria, 197
Isaia, profet, 166
Isidor Labrador, sfânt, 257
Ispitirea Sfântului Anton, 202
Isus din Nazaret, 95
Isus între învățătorii din templu, 101
Iuda Iscarioteanul, apostol, 171
Iulius al II-lea, papă, 30, 31, 80
Iulius Cezar, 18

Înmormântarea contelui de Orgaz, 266
Inocențiu al VII-lea, papă, 151
Întoarcerea vrăjitorilor, 192
Întruparea (Buna Vestire), 259-261, 262
Învierea, 31, 248, 259
Îngerul pierdut, 19, 134

Jacq, Christian, 73
Javea, Parohia, Alicante, 176
Jiménez, Santi, 148, 150, 158
Jorge, Ricardo, 265
José de Sigüenza, frate, 157, 196, 198, 252
Juana de Castilla, *Nebuna,* 156
Juanes, Juan de (Vicente Juan Masip), 78, 170, 171, 173, 174, 176-178, 180, 181, 184, 293, 303
Julián de Alcalá, frate, 189, 191
Jungic, Josephine, 32, 38

Klee, Paul, 22
Kupferstichkabinett, Berlin, 232

Lampsonius, Domenicus, 220, 222
Larra, Mariano José de, 111
Lavatorio, El, 162
Lazarillo de Tormes, 59
Leacul Nebuniei, 202
Leer imágenes, 7
Lefort, Paul, 256
Leon al III-lea, papă, 59, 274
Leon al X-lea, papă, 30, 31, 34, 36-38, 41-43, 87, 210, 298, 302
Leonardo da Vinci, 29, 39, 44-48, 50, 64, 78, 99, 128, 293, 302

Leonardo da Vinci y los profetas del Renacimiento, 44
Leoni, Leone, 40, 153
Librería Rica de Felipe II, 57
Libro de las dos mil páginas, 91
Liébana, călugăr din, 274
Lipsius, Justus, 234
Llull, Ramon, călugăr, 59, 281
Leoni, Pompeo, 40
Lolita, 100
London University, 256
Longinus, 165-167, 295
López de Carvajal, Bernardino, cardinal, 87
Lorenzo, sfânt, 52, 54, 78, 126, 127, 174, 176, 196, 198, 269, 270, 278, 291, 292, 296, 297, 299
Los duendes del Prado, 7
Luca, evanghelist, 17, 23, 24, 26, 38, 44, 95-98, 294
Luini, Bernardino, 78, 99, 193
Luther, Martin, 78, 99, 193

Madrazo, Federico, 145
Maja desnuda, La, 109
Maja vestida, La, 109
Mander, Karel van, 233
Manguel, Alberto, 233
Mann, Richard G., 260
Maria de Aragón, doña, 259, 263
Maria de Habsburg, regina consoartă a Ungariei, 156
Maria, Fecioara, 24, 95, 98, 198, 260, 261, 263
Mariana, Juan de, părinte, 155
Marina (prietena), 52-55, 58-62, 64-66, 68, 70, 106, 107-110, 112, 113, 115, 136-142, 144, 147, 148, 159, 183, 184, 187, 195, 272, 273, 288
Martin cel Uman, rege de Aragón, 175
Más Allá de la Ciencia, 89
Masip, Vicente, 178
Masius, Andreas, 234
Matei, evanghelist, 22, 66, 85, 94, 95, 97, 104, 159, 294
Maximilian I, împărat al Sfântului Imperiu romano-german, 163
Mântuitorul euharistic, 176-179
Medici, familia, 45, 125, 126, 130
Medici, Giulio de, cardinal, 30, 87
Medici, Lorenzo de, *Magnificul,* 126, 127
Meditations on the Soul, 81
Memorias, 118
Meninas, Las, 247
Mercator, Gerardus, 234
Merlin, vrăjitor, 174
Michelangelo Buonarroti, 43, 46, 127, 250
Moise, 22, 156, 202, 261
Murillo, Bartolomé Esteban, 28, 189, 191
Muzeul de Arte Frumoase din Valencia, 177, 178
Muzeul Lázaro Galdiano, Madrid, 176
Muzeul Luvru, Paris, 40, 47, 100
Muzeul Prado, Madrid, *passim*
Muzeul Vatican, Palatul Vaticanului, 50, 83

Nabokov, Vladimir, 100
Napoleon Bonaparte, împăratul francezilor, 165

Nastagio degli Onesti, 119-123, 135
Naşterea lui Venus, 126
Natan, 95, 96
National Gallery of Art, Washington D.C., 33
National Gallery, Londra, 45, 48, 100, 130, 132
Nativitatea mistică, 129, 132
Neoplatonică, doctrina, 83, 104
Nerval, Gérard de, 111
Niclaes, Hendrik, 235-237, 240, 251, 265, 280
Nieremberg, Juan Eusebio, 180
Noe, 22, 156
Nova contribução biográfica, crítica e médica no estudo do pintor Doménico Theotocopuli, 265
Novo, Victorino, 111
Numele trandafirului, 54

Occulta philosophia, De, 163
Orden de la Inmaculada Concepción, 295
Ordinul *amadeiştilor,* 63
Ordinul Lânii de Aur, 163
Ordinul Rozicrucian, 71, 282, 283, 286, 287
Ordinul Sfântului Augustin, 55-57, 60-62, 65, 66, 80, 257, 258, 260, 269, 270, 272, 273, 275, 277-279, 280, 282, 284, 287, 288
Orellana, Marcos Antonio de, 179
Organizaţia Naţiunilor Unite (ONU), 68, 270
Orillas del Azañón, 147
Orozco, Alonso de, călugăr, 257-261, 263, 265
Ors, Eugenio d', 14
Orsini, Fulvio, 251
Ortelius, Abraham, 234

Pacheco, Francisco, 180
Pact satanic (El pacto satánico), 167
Palomino, Antonio, 179
Panarion (Adversus haereses), 216
Panofsky, Erwin, 81
Papa Angelic, 34, 36, 38, 63, 87, 133, 210, 211
Papa Leon al X-lea şi doi cardinali, 41-43
Pardo Bazán, Emilia, 110
Parker, Geoffrey, 188
Passerini, Silvio, cardinal, 32
Patinir, Joachim, 202
Pedro de la Madre de Dios, frate, 189
Pedro Lombardul, episcop, 92
Penni, Giovanni Francesco, 83, 86
Pérez de Cuéllar, Javier, 270
Pérez, Antonio, 90
Perugino, Pietro, 43, 104, 105
Petru, sfânt, 65, 172, 267
Phineas, profet, 166
Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferiores effigies, 220
Pierre Brueghel l'Ancien, 234
Pilat din Pont, 22
Piombo, Sebastiano del, 31, 33, 34, 43
Pitagora, 46
Pius al V-lea, papă, 250
Pius al XII-lea, papă, 18
Plantinus, Christophorus, 234, 251
Platon, 46, 50, 80, 81, 104
Poe, Edgar Allan, 17

Pogorârea Duhului Sfânt, 248, 259
Pope Hennessy, John, 130
Popper, Karl, 97
Portretul lui Tommaso Inghirami, 82, 84
Portretul unui cardinal, 32, 35
Potirul din Adagh, 171
Potirul din O Cebreiro, 171
Poussin, Nicolas, 7
Prada, Julián de, 186-190, 194, 195, 273-276, 280, 281, 283, 285, 288
Predis, Ambrogio de, 64
Predis, Evangelista de, 64
Primăvara, 118, 126
Prognosticon, 281
Prophetic Rome in the High Renaissance Period, 32
Ptolemeu, Claudiu, 46, 179
Pucci, familia, 126, 134
Pucci, Francesco, 134
Pucci, Giannozzo, 126
Puertas templarias, Las, 81

Quevedo, Francisco de, 258
Quiroga, Gaspar de, arhiepiscop, 257

Rafael (Rafael Sanzio), 13, 14, 19, 20, 21, 23-46, 49-51, 64, 66, 70, 75, 77, 79-88, 92, 93, 102, 104, 105, 116, 126, 178, 210, 216, 236
Rancaño Peñagaricano, Eduardo, 109
Ravenscroft, Trevor, 167
Răstignirea, 263, 264
Reeves, Marjorie, 32, 133
Regii Magi, 22, 96
Regno Christi, De, 134
Renașterea, 24, 64, 70, 81, 82, 102, 125, 216, 234
Rhetorica ad Herennium, 229
Ribalta, Francisco, 28
Richard Inimă-de-Leu, rege al Marii Britanii, 210, 211
Rico, Martín, 145, 147, 148, 155
Ríos Mazcarelle, Manuel, 82
Rof Carballo, Juan, 7, 201
Romano, Giulio, 24, 29
Rosenkreutz, Christian, 283
Rossi, Luigi de, cardinal, 30
Rosslyn, Capela, Oak Island, 171
Rousseau, Jean-Jacques, 111
Rubens, Peter Paul, 12, 162, 234
Rudolf al II-lea de Bavaria, împăratul alchimist, 134, 231
Ruta prohibida y otros enigmas de la Historia, La, 45, 151

Sacro Catino, 171
Sacrorum Nova et Amplissima Collectio, 7
Salas, Xavier de, 179
San Felipe Neri, biserică, Madrid, 263
San Francisco, mănăstire, Sevilla, 189
San Juan de la Peña, mănăstire, Aragón, 17, 175
San Lorenzo de El Escorial, bazilică, 58, 279, 280
San Lorenzo de El Escorial, mănăstire, 37, 51-55, 58, 62, 68, 70, 71, 79, 80, 107, 138, 139, 145, 147, 158, 159, 168, 183, 186-188, 196, 198, 199, 203,

225, 231, 248-251, 268-271, 277, 278, 280, 287-289
San Lorenzo Extramuros, bazilică, Roma, 174
San Marcos, mănăstire, Florența, 127, 128
San Pietro in Montorio, biserică, Roma, 87
Sánchez Gallego, Juan, 267
Sandro Botticelli, the Nativity in the National Gallery, 130
Santa María, Catedrala din Valencia, 175
Santi, Giovanni, 43
Santis, Giuseppe de, 106
Santo Tomé, biserică, Toledo, 266
Saul, rege, 167
Sauli, Bandinello, cardinal, 31, 32, 34, 36, 38, 210
Savonarola, Girolamo, 127-134, 236, 237, 265
Savonarola: una tragedia del Renacimiento, 82
Schimbarea la față, 83, 85-87, 102
Schuré, Édouard, 44
Secret Heresy of Hyeronimus Bosch, The, 256
Secretos de la Capilla Sixtina, Los, 46
Sentimiento de la pintura, 8
Sfânta Familie (Bernardino Luini), 103
Sfânta Familie sub stejar, 29, 30, 38, 74-76, 99, 102
Sfântul Ambrosio (Ambrozie), bazilică, Milano, 99, 101
Sfântul Augustin între Hristos și Fecioară, 28
San Francesco il Grande (Sfântul Francisc cel Mare), biserică, Milano, 45
Sfântul Francisc susținut de un înger muzician, 27
Sfântul Giulgiu, Torino, 175
Sfântul Graal, 170, 171, 174, 176-178, 283
Sfântul Ieronim, 202
Sfântul Oficiu, 235, 263
Sfântul Petru, bazilică, Vatican, 31
Sfântul Ștefan, biserică, Valencia, 170, 175
Silva, Juan de, marchiz de Montemayor, 32
Silvestre d'Andrea Maruffi, frate, 128, 130
Simon Zelotul-Canaanitul, apostol, 85
Sixt al II-lea, papă, 174
Sixt al IV-lea, papă, 37, 63
Soliman *Magnificul,* 151
Sot de Chera, Parohie, Valencia, 176
Spadaro, George I., 105
Steiner, Rudolf, 77-91, 94-99, 102
Stein-Schneider, H., 233, 255
Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, 191
Suma Teológica (Summa Theologica), 92, 93
Szépmüvésszeti Múzeum din Budapesta, 176

Școala din Atena, 30, 31, 46, 50, 82, 102, 104, 123
Școlile Waldorf, 79
Ștefan, Sfânt, 174, 175

Tăblia păcatelor capitale, 201
Tacit, Cornelius, 18
Talmud, 251
Tereza de Ávila, Sfântă, 28, 257, 274
Terra Pacis, 236
Textele Piramidelor, 153
Theologica Platonica, 83
Tiepolo, Giambattista, 78
Tintoretto (Jacopo Comin), 116, 162, 250
Tițian (Tiziano Vecellio), 12, 58, 116, 147, 153, 155-157, 159, 160, 162, 165, 167, 168, 184, 187, 236, 250, 290
Tiziano y el legado veneciano, 157
Tolnay, Charles de, 234
Toma din Aquino, *Doctor Angelic,* Sfânt, 82, 92, 93, 94
Toma, Sfânt, 79, 85, 92-94
Tormo y Monzo, Elías, 266
Torre de las Damas, 147
Traversaro, Paolo, 123-125
Trei ore în Muzeul Prado, 14
Triumful morții, 202, 227, 230, 233, 234, 237, 240, 242-244, 252
Trivulzio, Scaramuccia, cardinal, 32

Universitatea din Salamanca, 251

Valle-Inclán, Ramón María del, 17
Van Dyck, Anton, 234
Vanguardia, La, 109
Vasari, Giorgio, 45, 46, 129
Vaticanul, 37, 45
Vaticinia Pontificum, 31
Vega, Lope de, 258
Velázquez, Diego, 12, 162, 247, 290
Veneția na, 100
Vergilius (Publius Vergilius), 61
Veritate prophetica dyalogus, De, 128
Veronese, Paolo, 116
Vesteiro Torres, Teodosio, 109, 110, 112, 113, 117
Vicente, Enrique de, 5, 68
Vicetto, Benito, 112
Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților, 46
Visitación, La (Vizitațiunea), 24, 25
Vista de Venecia, 147
Visul lui Filip al II-lea, 248, 249
Viterbo, Egidio de, părinte, 80, 83
Viziunea fratelui Julián de Alcalá, 191

Washington, George, 18
Wilhelm de Orania, principe, 199, 218

Yáñez de la Almedina, Fernando, 78
Yuste, mănăstire, 146, 157, 159, 160

Zaharia, preot, 24
Zarathustra, 46

CUPRINS

1. **Maestrul de la Prado** 17
(Sfânta Familie, denumită *Perla.* Rafael Sanzio *La Visitación (Vizitațiunea).* Școala lui Rafael. *Cardinalul Bandinello Sauli, secretarul său și doi geografi,* Sebastiano del Piombo. *Portretul unui cardinal,* Rafael Sanzio)

2. **Descifrându-l pe Rafael**..... 40
(Papa Leon al X-lea și doi cardinali, Rafael Sanzio. *Fecioara între stânci,* Leonardo da Vinci. *Fecioara între stânci,* Leonardo da Vinci. *Școala din Atena,* Rafael Sanzio)

3. ***Apocalypsis Nova***..... 51

4. **Făcând invizibilul să fie vizibil**..... 68
(Sfânta Familie sub stejar, Rafael Sanzio. *Portretul lui Tommaso Inghirami,* Rafael Sanzio. *Schimbarea la față,* Giovanni Francesco Penni)

5. **Cei doi prunci Isus**..... 89
(Isus între învățătorii din templu, Ambrogio Bergognone. *Sfânta Familie,* Bernardino Luini)

6. **Mici fantome**..... 106

7. **Botticelli, pictorul eretic**..... 114
(Nastagio degli Onesti, Sandro Botticelli. *Nativitatea mistică,* Sandro Botticelli)

8. Dumul Gloriei 136

9. Secretul lui Tițian 144
(Gloria, Tiziano Vecellio)

10. Carol al V-lea și lancea lui Hristos 158
(Carol al V-lea în bătălia de la Mühlberg, Tiziano Vecellio)

11. Sfântul Graal de la Prado 170
(Cina cea de Taină, Juan de Juanes. *Salvatorul euharistic,*
Juan de Juanes. *Imaculata Concepțiune,* Juan de Juanes)

12. Domnul X 183
(Viziunea fratelui Julián de Alcalá,
Bartolomé Esteban Murillo)

13. *Grădina desfătărilor* 195
(*Grădina desfătărilor,* Hieronymus Bosch)

14. Familia secretă a lui Bruegel cel Bătrân 226
(Alfabetul Morții. Hans Holbein.
Crucificarea, el Greco)

15. „Cealaltă omenire" a lui El Greco 247
Visul lui Filip al II-lea, El Greco. *Întruparea,* El Greco.

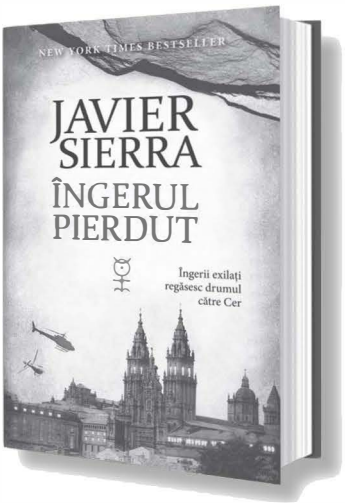
16. Șah la maestru 268

Ultima enigmă? 287

Indice 291

ÎNGERUL PIERDUT

Javier Sierra



În timp ce lucrează la restaurarea Porticului Gloriei din catedrala Santiago de Compostela, Julia Álvarez primește o veste care îi pustiește sufletul: soțul ei a fost sechestrat de un grup terorist într-o regiune din nord-estul Turciei. Din acest moment, ea descoperă că cei care l-au sechestrat pe soțul ei, membri ai unei misterioase secte orientale, caută, cu înverșunare, la fel ca atotputernica Agenție de Securitate Națională americană și însuși președintele SUA, două pietre antice, pe care cei doi soți le dețin de mai mulți ani: adamantele, minerale magice care, conform unor vechi legende, au puterea de a permite intrarea în contact cu entități supranaturale, îngerii. Julia va fi implicată, fără voia ei, într-o luptă dură, având drept scop controlul asupra acestor pietre. Un thriller plin de mister și de revelații surprinzătoare, în care realitatea și ficțiunea, știința și mitologia se întrepătrund într-o intrigă care îl poartă pe cititor de la catedrala din Santiago de Compostela la Casa Albă și la sediul CIA din Virginia, de la Costa da Morte din Galicia până la miticul munte Ararat, la frontiera cu Armenia, unde legenda plasează resturile a ceea ce a fost Arca lui Noe.